L. GÁLDI

STILUL POETIC AL LUI MIHAI EMINESCU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Scanned with OKEN Scanner

L. GÁLDI

STILUL POETIC
al lui
MIHAI EMINESCU

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Întrunind în volumul de față un mănunchi de analize stilistice, izvorîte din sentimentul unei admirații profunde pentru geniul lui Eminescu, autorul nu dorește de fel să reia firul discuțiilor provocate, în cursul ultimilor ani, de problemele de stilistică literară [1]. De aceea introducerea acestei lucrări își propune un scop mai modest: se vor expune aici cu cîteva date bibliografice, principiile de metodă care l-au călăuzit pe autor în cercetările sale.

Punctul nostru de plecare este identic cu cel indicat de academicianul Tudor Vianu. După părerea d-sale, „forma nu este în artă un aspect adăugat conținutului operelor, un agrement asociat cu fondul serios al lucrurilor... Forma operei literare este *însuși conținutul ei*, sesizat în ceea ce el cuprinde mai original. Încercați să desprindeți acest conținut de forma în care ne apare și nu veți întîmpina decît năluca lui palidă și banală.... În opera poetului întîmpinăm un fel nou și unic de a pricepe și simți lumea și viața" [2].

Aceeași concepție (cf. formula antică: «*forma dat esse rei*») se regăsește de pildă și într-o scriere mai veche a lui V. Jirmunskii pe care, în timpul din urmă, a semnalat-o și acad. V. V. Vinogradov [3]. E vorba de studiul intitulat *Задачи поэтики* (*Obiectivele poeticii*) [4], în care Jirmunskii, după ce a constatat că materialul poeziei nu e imaginea ori emoția, ci *limba* (mai precis: *cuvîntul*, în rusește *слова*), considerată ca activitate, afirmă în mod categoric: „în opera poetică tema nu poate să existe în mod independent, desprinsă de mijloacele de expresie lingvistică; ea se realizează printr-un act de vorbire și e supusă acelorași reguli ale compoziției artistice ca și vorbirea poetică" [5]. De unde se ajunge nemijlocit la următoarea concluzie: „Dat fiind că materialul poeziei e limba, o temelie pentru construirea unei poetici sistematice trebuie căutată

---

[1] Istoria acestor discuții a fost schițată în linii mari de D. Macrea, *Pe marginea discuțiilor despre limba literară*, în Cerc. L. III, p. 18—23.

[2] Vezi studiul introductiv *Măiestria literară*, în *Probl.*, p. 5—6.

[3] *О языке художественной литературы*, Moscova, 1959, p. 43.

[4] Publicat pentru prima dată în revista *Начала* (1921/1), acest articol a fost reeditat în *Вопросы теории литературы*, Leningrad, 1928, p. 17—88.

[5] *Вопросы теории литературы*, p. 37.

în structura faptelor de limbă așa cum ne-o oferă lingvistica. Fiecare din aceste fapte, ori de cîte ori este subordonat unei funcții artistice, poate fi considerat, tocmai prin aceasta un procedeu poetic"[6].

Constatarea de mai sus nu se deosebește în esență de alte afirmații, la fel de semnificative, ale academicianului Vianu: „Artistul literar, folosind elementele limbii corecte, le va îmbogăți cu noi valori și semnificații. Poetul va folosi accentele tonice ale cuvintelor, obținînd din regulata lor succesiune ritmul versurilor sale. Poetul creează astfel o valoare nouă: vorbirea ritmică... Poetul întrebuințează și el cuvintele limbii, păstrîndu-le înțelesurile lor comune. Dar dincolo de uzul lingvistic general, poetul dă uneori cuvintelor sale și înțelesuri noi, creează adică fapte lingvistice inovatoare" (*Probl.*, p. 7—8). Tot acest aspect al limbii poetice a fost analizat și de academicianul Al. Graur, deși d-sa, precum se știe, e dispus să considere studiul limbii literare și stilistica drept discipline care țin de critica și de estetica literară. Versurilor

Va geme de patemi
Al mării aspru cînt

Al. Graur le-a consacrat următorul comentariu: „Versurile lui [Eminescu] sînt splendide... Dar noi nu vorbim cum scrie Eminescu (și vorbim literar!). Mai mult: nici nu scriem ca el... Eminescu e mare tocmai pentru ceea ce e unic la el, tocmai pentru că a găsit mijloace de exprimare artistică nebănuite de alții". Totuși, chiar dacă s-ar admite, așa cum susține autorul precitat că „aceste mijloace rămîn patrimoniul lui, neîmpărțit cu nimeni"[7], nu s-ar putea tăgădui că ambele varietăți de inversiune care s-au acumulat în expresia *al mării aspru cînt* existaseră, mai ales în ceea ce privește uzul beletristic, și î n a i n t e d e E m i n e s c u[8], iar caracterul „unic" al unor fenomene din limba poetică nu e de loc incompatibil cu o constatare incontestabilă a lui Vianu după care „inovația lingvistică este condiționată de faptul lingvistic comun" (*Probl.*, p. 8). În cazul lui Eminescu ne-am putut referi și la o afirmație analogă a poetului însuși: „Norma limbii scrise", citim într-un articol al său (SPL, p. 21) „trebuie să fie cea care există obiectiv și în realitate în gura poporului de jos și a societății mai fine, iar nu fanteziile mai mult sau mai puțin ingenioase ale filologilor noștri. Așadar a d e v ă r o b i e c t i v și nu a r b i t r a r i t a t e subiectivă... Limba noastră, cum ea există obiectiv, toată lumea o va recunoaște de f r u m o a s ă și d u l c e".

Cu aceasta am și ajuns la problema esențială din care decurg scopurile noastre particulare. Dacă de mijloacele de expresie ale limbii comune se ocupă, după terminologia lingvistului sovietic A.V. Feodorov, „stilistica limbii întregului popor" (reprezentată, în ce privește limba romînă, de unele lucrări excelente cum ar fi *Stilistica limbii romîne* de acad. Iorgu Iordan), iar de stilul scrii-

---

[6] *Вопросы теории литературы*, p. 37.

[7] *Cum se studiază limba literară*, în LL, vol. III, p. 130—131. Despre unele păreri sovietice (L. Timofeev, I. S. Ilinskaia) care par a coincide cu ale lui Al. Graur, vezi observațiile lui T. Vianu în *Varl.-Sad.*, p. 13—18.

[8] Cu acest prilej e destul să retrimitem la un celebru vers al lui Grigore Alexandrescu („*Ale turnurilor umbre* peste unde stau culcate") și la numeroase exemple asemănătoare la Vasile Alecsandri (ca bunăoară: „Vezi *pintre-a nopții* stele ce rază luminoasă..." *Vezi tu vulturul*). V. și n. 42.

torilor se ocupă „stilistica limbii literaturii beletristice"[9], metodele acesteia din urmă constituie fără îndoială un fel de punte între preocupările particulare ale istoriei literare şi ale lingvisticii. În al doilea rînd, de vreme ce opera de artă este şi perpetuarea unei anumite stări a spiritului creator[10], stilistica limbii literaturii beletristice sau, mai pe scurt, stilistica literară trebuie să-şi înceapă cercetările cu o înţelegere cît se poate de pătrunzătoare a artistului, luînd în considerare toate faptele de ordin social şi biografic[11] care au determinat geneza unei opere de artă.

Însuşi poetul ne îndreaptă pe această cale atunci cînd impune tuturor cercetătorilor operei sale, într-o mărturie de mare preţ, datoria de a nu pierde niciodată din vedere „cercul strîmt", adică unitatea indisolubilă a personalităţii. Parafrazînd vestita formulă a lui Buffon, Eminescu a scris (SPL, p. 12): „*stilul e omul*, fiindcă nu e numai formă limbistică şi fiindcă nu consistă numai în cunoştinţa limbii, ci fiindcă exprimă totodată maniera de cugetare şi percepţiune a omului". Prin ce se deosebeşte însă stilul unui „moment de creaţie" de stilurile vorbirii curente care şi-au cîştigat şi ele, în aceeaşi măsură, dreptul la existenţă? Fără îndoială prin faptul că în „momentul creaţiei" se acumulează energiile latente ale unei emoţii care caută să se exteriorizeze conform unei anumite concepţii artistice şi, adeseori, în concordanţă cu atitudinea fundamentală a poetului. Procesul închegării stilului individual sau, mai bine zis, al unei serii de stiluri individuale (deoarece aproape fiecare operă poetică de valoare îşi are stilul său propriu) nici nu poate fi abordat dacă facem abstracţie de asemenea considerente mai generale. Să mai adăugăm încă un factor: rolul hotărîtor al genului literar ales de poet pentru creaţia sa artistică[12]. Nu încape nici o îndoială că orice emoţie transformată în intenţie creatoare trebuie să treacă prin filtrul elaborării poetice, proces subordonat cerinţelor unui gen literar (mai ales în epoca lui Eminescu, cînd sistemul genurilor era mult mai statornic decît astăzi). În această ramă se integrau toate amănuntele compoziţiei, inclusiv stilul (un element inclus în esenţa intimă a creaţiei poetice).

Adevărata stilistică, aşa cum o înţelegem noi, depăşeşte deci cu mult cercetările lingvistice propriu-zise[13]. Chiar dacă nu se pierde în amănunte biografice, în studiul genezei operelor literare şi în probleme de compoziţie[14], ea tre-

---

[9] Despre aceste distincţii vezi articolul lui Feodorov publicat în *Вопросы языкознания*, 1951/5, p. 33 şi urm., precum şi reflexiile lui Vianu (*Varl.-Sad.*, p. 18—19).

[10] Despre opera de artă ca proiecţie a eului vezi, în timpul din urmă, consideraţiile lui Henri Morier, *La psychologie des styles*, Geneva, 1958, p. 22.

[11] În această privinţă sîntem de acord cu Florica Ionescu, autoarea unui bun studiu despre limba şi stilul lui Odobescu (*Varl.-Sad.*, p. 236): „Pentru a studia stilul unui autor e nevoie să ne referim la factorii care determină însuşirile esenţiale ale creaţiei sale artistice: considerentele lingvistice,... valorile etice şi estetice ale mijloacelor de exprimare, sufletul şi poziţia autorului faţă de problemele vieţii şi culturii poporului său. Am putea adăuga şi atitudinea scriitorului faţă de propria sa creaţie".

[12] Despre importanţa hotărîtoare a genurilor v. consideraţiile lui L. Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, 1944, p. 42 şi urm.

[13] V. observaţiile judicioase ale lui V. V. Vinogradov despre principiile expuse de Jirmunskii, *op. cit.*, p. 41. Cf. idem, *Стилистика, теория поэтической речи, поэтика*, 1963, p. 130 şi urm.

[14] În ce priveşte teoria compoziţiei, ne-am folosit îndeosebi de o altă lucrare a lui V. Jirmunskii, *Композиция лирических стихотворений*, Petersburg, 1921.

buie să țină seamă de tot ce s-a stabilit în aceste domenii, deoarece numai astfel i se va crea stilisticii literare o ambianță mai vastă, o perspectivă mai largă, care cuprinde și elementele premergătoare procesului creator.

Să trecem acum din acest peristil în centrul însuși al creației considerată ca un proces cu caracter eminamente dinamic. Pe această cale am și revenit la aspectul pur lingvistic al analizei stilistice.

Să examinăm înainte de toate domeniile stilisticii literare propriu-zise. Deși după unele sinteze atît de bine proporționate cum ar fi de exemplu monografia consacrată de Marouzeau stilisticii latine [15], cercetările ultimului deceniu n-au elaborat în mod amănunțit decît stilistica c u v î n t u l u i și a f r a z e i [16], sîntem convinși că ar fi oportună reabilitarea unei concepții mai largi a stilisticii care nu ar exclude din cercetare nici s u n e t u l, adică impresia acustică produsă de o operă de artă. Și în această privință ne putem referi la unele lucrări anterioare și în primul rînd la stilistica germană a lui E. Riesel [17] în care, pe lîngă studiul stilistic — aproape „aequo loco" — al cuvîntului și al frazei, găsim și două capitole substanțiale despre f o n e t i c a s t i l i s t i c ă, urmate de un fel de apreciere stilistică a metricii germane [18].

Revenind deci, cu unele modificări, la planul indicat de Jirmunskii în articolul *Obiectivele poeticii* [19], pentru analizele noastre vom considera că disciplina stilisticii cuprinde trei categorii fundamentale de studii:

a) F o n e t i c a s t i l i s t i c ă care studiază toate elementele de ordin acustic al versului, deci atît muzicalitatea formei alese (ritmul, metrul cu realizările sale ritmice, rima, tipuri de intonație și de melodie etc.), cît și expresivitatea acustică a textului.

Se înțelege de la sine că nici în fonetica stilistică nu se studiază muzicalitatea versului î n s i n e ș i p e n t r u s i n e, ci în strînsă legătură cu elementele de conținut logic și afectiv al textului, adică pe baza impresiei create de sugestivitatea versului [20].

În legătură cu forma versului mai avem de făcut o precizare care decurge din starea actuală a cercetărilor. Departe de noi intenția de a întrerupe aceste lămuriri introductive pentru o expunere sistematică a principiilor de versificație. Totuși, în lumea formelor poetice „fixe" [21], trebuie să subliniem deosebirea esențială dintre m e t r u (adică un sistem tradițional și mai mult sau mai

---

[15] *Traité de stylistique latine*, Paris, 1946 (ed. a II-a).

[16] În cartea binecunoscută a lui A. N. Gvozdev, *Очерки по стилистике русского языка* (Moscova, 1955), cele trei părți ale expunerii sînt: lexicul, morfologia și sintaxa. Iar în cartea recentă a lui A. I. Eftimov, *Стилистика художественной речи* (Moscova, 1954), proporțiile lexicologiei și sintaxei sînt aproape aceleași, adică tot așa de defavorabile pentru sintaxă.

[17] *Stilistik der deutschen Sprache*, Moscova, 1954.

[18] Iată și titlurile acestor două capitole: 1. *Stilistische Probleme der Lautinstrumentierung*, 2. *Rhythmisch-melodische Ausdrucksmittel*. Din apendice (*Kurzer Überblick Über die Metrik der neueren deutscher Sprache*) e de reținut mai ales subcapitolul 4: *Stilistische Ausdruckswerte der metrischen Formen*.

[19] Vezi și volumul *Вопросы теории литературы*, p. 40—41.

[20] Și Jirmunskii insistă asupra faptului că „în limbajul poetic expresivitatea emoțională a sunetelor se leagă totdeauna de î n ț e l e s u l versurilor" (*op. cit.*, p. 30). Cu totul greșită e însă părerea lui L. Rusu, după care „ritmul nu vizează conținutul noțional" (*op. cit.*, p. 187).

[21] Adică opuse v e r s u l u i l i b e r în care nu mai intervine metrul, schema ritmică prestabilită.

puţin impersonal de versificaţie[22]) şi realizările ritmice ale schemei metrice abstracte[23].

Acestea, la rîndul lor, pot fi monoritmice (construite după un model comun, fără cea mai mică abatere, cum sînt versurile safice, alcaice etc. din antichitate, sau versurile amfibrahice moderne; v. *Mortua est!* — cf. p. 37 şi îndeosebi n. 61 din cap. I) sau poliritmice, adică admiţînd, în cadrul unei scheme comune, anumite varietăţi mai mult sau mai puţin expresive[24].

Metrului impersonal trebuie să-i contrapunem deci în mod consecvent ansamblul realizărilor individuale care iau naştere dintr-o puternică tensiune interioară sau, după formula lui L. Rusu, dintr-o „interioritate frămîntată uneori pînă la distrugere"[25]. Acceptarea metrului, chiar dacă e vorba de un metru relativ variabil, cere poetului nu numai o severă autodisciplină, ci şi adevărate sacrificii. După mărturia lui Valéry, „écrire des vers réguliers, c'est là se remettre sans doute à une loi étrangère, assez insensée, toujours dure, parfois atroce; elle écarte de l'existence un infini de belles possibilités"[26].

Pentru a ne da seama de „instrumentaţia" expresivă şi acustică a versului eminescian, e destul să ne referim la unele studii mai recente cum ar fi cartea lui Fr. Lockemann[27] şi studiile lui I. Fónagy[28]. Deocamdată nu avem la dis,o-

---

[22] Am întrebuinţat expresia „mai mult sau mai puţin impersonal" deoarece chiar şi metrul poartă de obicei pecetea unei opere poetice; metrul se transmite generaţiilor posterioare ca „muzica" unui vers concret, în cele mai multe cazuri uşor de reţinut. Majoritatea cititorilor nici nu observă că metrul a rămas neschimbat, adică s-a transmis şi s-a păstrat mulţumită unei tradiţii neîntrerupte. Cine îşi dă seama de faptul că metrul *Luceafărului* e identic cu o formă moştenită de la Iancu Văcărescu (*La pravila ţării*) şi că, în ultimă analiză, avem de-a face cu o variantă, împărţită în două versuri mai scurte, a versului iambic greco-latin de 15 silabe (despre amănuntele istoriei acestei forme v. P. Verrier, *Le vers français*, Paris, 1932, vol. II, p. 213—214 şi vol. III, p. 304)?

[23] Despre metru şi realizare ritmică v. A. de Groot, *Le mètre et le rythme du vers* în volumul *Psychologie du langage*, Paris, 1933, p. 326—332 şi L. Gáldi, *Essai d'une interprétation fonctionnelle du vers*, în *Acta Linguistica Hungarica*, III, p. 373—409. Primul meu studiu despre această temă (*Le mètre et le rythme*, Paris, 1937) a fost sugerat în mare parte de cercetările lui V. Jirmunski, *Введение в метрику*, Leningrad, 1926.

[24] Despre deosebirea între metrii realizaţi monoritmic şi cei realizaţi poliritmic vezi mai ales definiţia propusă de Tomás Navarro: „*Son monorrítmicos* los metros que mantienen una disposición invariable en la estructura de los periodos y *polirrítmicos* los que dentro de la misma medida silábica presentan modificaciones..." (*Métrica española*, Syracuse-New York, 1956, p. 13). În versificaţia modernă metrul monoritmic devine din ce în ce mai rar; după Wolfgang Kayser, „das Ziel des Verses kann nicht sein die exakte Regelmässigkeit zu erlangen, die immer unlebendig ist. Das Metrum mag das unterliegende Schema sein. Das eigentlich tragende Element des Verses ist der Rhythmus" (*Geschichte des deutschen Verses*, Berna, [1960], p. 16).

[25] L. Rusu, *op. cit.*, p. 19. Despre importanţa realizărilor ritmice ale aceluiaşi metru la poeţi diferiţi v. îndeosebi M. Ianakiev, *Българско стихознание*, Sofia, 1960, p. 138 şi urm. (cu retrimitere, între altele, la cunoscuta lucrare a lui R. Jakobson, *Български пятистопный ямб в сопоставлении с русским*. în *Сборник в чест на проф. Л. Милетич*, Sofia, 1933, p. 3 şi urm.

[26] Citat în studiul meu *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939, p. 7.

[27] *Das Gedicht und seine Klanggestalt*, Emsdetten, [1952].

[28] *Über die Eigenart des sprachlichen Zeichens*, în *Lingua*, 1956/1, p. 67 şi urm.; *A költöi nyelv hangtanából* (*Din fonetica limbii poetice*), Budapesta, 1959.

ziția noastră studii asemănătoare cu privire la particularitățile fonetice ale versului romînesc [29].

b) Lexicologia stilistică e fără îndoială partea cea mai elaborată a stilisticii; trebuie să facem însă o distincție precisă între cercetarea cuvintelor izolate și studiul împerecherilor de cuvinte, deoarece noutatea stilului poetic rezultă deseori din anumite combinații lexicale neprevăzute, din jocul momentan al asociațiilor, din „puterea combinatorie a cuvintelor" [30]. În afară de arhaisme, neologisme, cuvinte dialectale etc., avem deci de examinat toate straturile frazeologiei poetice, deosebind ceea ce e luat din limba populară ori moștenit de la scriitorii anteriori, de tot ce pare creat de poetul însuși. Fără astfel de considerații sociale și istorice, lexicologia stilistică ar pierde mult din dinamismul ei; nu s-ar putea aprecia de exemplu la justa ei valoare următoarea observație a poetului nostru despre limba teatrului: „Protestez contra unor neologisme introduse în frumoasa traducere a lui C. Negruzzi. *Resbel civil* desigur că nu este în scrierea lui Negruzzi, deși l-am auzit rostindu-se" [31].

„De la epitetul convențional — scrie M. Sadoveanu — Mihail Eminescu se înalță brusc, ca într-o fîlfîire de păuni și într-un colb de pietre scumpe, la vorbele care, despărțite și izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc și se logodesc într-o bucurie tainică" [32].

Multe fapte de lexicologie stilistică stau în relație și cu aspectul fonetic al limbajului poetic. Cuvintele dialectale sau arhaice, de pildă, pot să se deosebească de cele din limba comună numai prin unele particularități fonetice: astfel de forme sînt *blastămă* și *ceriul* [33] *(Speranța)* și *sfarmați (Împărat și Proletar)*:

La cel ce în carcere plînge amar
Și blastămă ceriul și soartea...

Sfarmați statuea goală a Venerei antice
. . . . . .
Sfarmați tot ce ațîță inima lor bolnavă,
Sfarmați palate, temple, ce crimele ascund... [34]

---

[29] Despre posibilitățile unei cercetări de acest gen v. R. Jakobson și B. Cazacu, în CLThA I, p. 47—54. Despre o accentuare mai mlădioasă și mai nuanțată a versului (de ex. „Cînd mă *atingi*, eu mă cutremur" cu ritmul ∪∪∪_∪∪∪/∪ în loc de ∪/∪/∪/∪/∪ precum ar cere metrul) v. la L. Rusu, *op. cit.*, p. 203. Toate aceste particularități trebuie însă studiate la lumina foneticii experimentale. Vezi și L. Gáldi, *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescou*, în ALH, XII, p. 153.

[30] L. Rusu, *op. cit.*, p. 149.

[31] Citat de Gh. Bulgăr, *Eminescu despre problemele limbii literare*, București, 1955, p. 72.

[32] V. prefața lui Sadoveanu la Eminescu, *Poezii*, Biblioteca pentru toți, 1951.

[33] Vezi rectificările propuse de I. Crețu, LR, 1960/1, p. 86.

[34] Din articolul citat al lui I. Crețu nu reiese clar de unde a luat d-sa forma *sfarmați*. După amabila comunicare a Florei Șuteu, îndreptarea propusă e bazată pe textul publicat în CL, VIII (1874), nr. 9, unde în trei cazuri se citește *sfarmați*, iar într-un singur caz *sfărmați*: „*Sfărmați* tot ce arată mîndrie și avere". Ms.-ul 2259, f. 168, publicat cu o ortografie normalizată de Perpessicius (O. vol. I, p. 349), prezintă o curioasă bifurcare: după copia făcută de Flora Șuteu, pe de o parte avem: „*sfarmați* tot ce ațîță inima lor bolnavă" ;„Sfărmați tot ce arată mîndrie și avere"; pe de alta: „*Sfărmați* palate, temple, ce crimele ascund". Ca și cînd în ultimul caz poetul ar fi vrut să evite monotonia celor patru *a* din cuvintele „Sfarmați palate...". Ipoteza noastră trebuie însă verificată cu ajutorul cîtorva analogii.

De multe ori lexicologia stilistică se apropie de sintaxa stilistică, adică de al treilea domeniu al cercetărilor noastre. Cît despre morfologia stilistică[35], constituie şi ea un domeniu care face tranziţia de la lexicologie spre alte secţiuni (nu interferează numai cu sintaxa, cum se întîmplă în cazul morfologiei, ci uneori chiar cu fonetica stilistică). De exemplu necesitatea, de a păstra genitivul neobişnuit *arborului*[36] în vers. 30 din *Scrisoarea III* (I. Creţu, LR, 1959/6, p. 66) se justifică nu numai prin două manuscrise (O. vol. II, p. 296, 304), ci, în plus, prin întregul context. Versul :

Umbra arborului falnic peste toate e stăpînă

sună, mulţumită celor 3 *u*, mult mai maiestos decît varianta modernizată de Perpessicius care prezintă forma neeminesciană *arborelui*. Cu aceeaşi grijă migăloasă trebuie interpretate aproape toate formele neobişnuite ori învechite de plural, precum şi numeroase forme verbale dialectale ori arhaice[37].

c) Sintaxa stilistică, mai ales în cazul lui Eminescu, trebuie analizată potrivit unor criterii care se cer coordonate. Unele particularităţi sintactice, ca bunăoară afinităţile sintaxei eminesciene cu aceea a poeziei populare, au fost puse în relief de N.I. Barbu[38]; ar fi însă o greşeală să generalizăm aceste concluzii şi să reducem sintaxa frazei eminesciene la simplitatea produselor folclorice autentice. În materie de sintagmatică poetică, ne putem referi la studiul academicianului T. Vianu despre *Epitetul eminescian* (*Probl.*, p. 11 şi urm.). S-au studiat însă foarte puţin corelaţiile diferitelor forme de versificaţie cu sintaxa eminesciană[39]; nici subordonarea şi coordonarea sau expresivitatea unui „enjambement"[40] la cuvintele aşezate în rimă[41] n-au fost exami-

---

[35] Despre teoria şi practica morfologiei stilistice v. îndeosebi R. P. Piotrovski, *Очерки по грамматической стилистике французского языка*, Moscova 1956, (lucrare recenzată de O. V. Kijevskaia în *Вопросы языкознания* 1957/4, p. 110—113, şi de I. Vildé-Lot, în *Le français moderne*, 1960/1, p. 49—62).

[36] Pînă acum dicţionarele n-au semnalat la Eminescu forma neologistică *arbor* decît pe baza versurilor 99—100 din *Scrisoarea I* : „Este drept că viaţa-ntreagă Ca şi edera de-un *arbor*, de-o idee i se leagă". Vezi însă şi începutul *Scrisorii a IV-a*, unde se citeşte expresia *vîrf de arbor* (versul 8).

[37] Despre unele forme particulare acad. Al. Rosetti în *Limba lui Eminescu*, p. 326.

[38] *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de Eminesco*, în *Langue et Littérature*, II (1943), p. 125 şi urm.

[39] Şi la sintaxa eminesciană putem aplica o observaţie făcută de P. Guiraud în cartea *Langage et versification d'après l'œuvre de P. Valéry* (Klincksieck, 1953) : „Le mètre arithmétique a pour corollaire la rime et une grande servitude vis-à-vis de la syntaxe" (citat de Yves Le Hir, *Esthétique et structure de vers français*, Paris, 1956, p. 230). Ca o bună încercare în domeniul sintaxei poetice recomandăm interesanta carte a lui N. S. Pospelov, *Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина*, Moscova, 1960 (cu retrimiteri la lucrările anterioare).

[40] Despre posibilităţile expresive ale „enjambement"-ului — care se datoresc în mare parte consecinţelor sintactice ale acestui procedeu de versificaţie — v. mai ales observaţiile lui I. Fónagy, *op. cit.*, p. 190 şi urm., capitolul intitulat : *Áthajlómondatok*, (*Propoziţii puse în enjambement*) şi cele făcute de mine într-un mic tratat de versificaţie maghiară : *Ismerjük meg a versformátak* (*Să cunoaştem formele de versificaţie*), Budapesta, 1961, p. 195—197.

[41] Literatura sovietică privitoare la expresivitatea rimelor a fost pe scurt examinată de mine într-un studiu despre traducerile maghiare ale poeziilor lui Lermontov, *Lermontov versművészete magyar köntösben* (*Arta poetică a lui Lermontov transpusă în ungureşte*), în opera colectivă *Orosz-magyar irodalmi tanulmányok* (*Studii literare ruso-maghiare*), Budapesta, 1961, vol. I, p. 413 şi urm.

nate în mod satisfăcător. Rămîne de studiat şi fenomenul pe care H. Morier îl numeşte „densité du vers", adică arta de a umple metrul versului şi chiar al emistihului cu un maximum de cuvinte evocatoare [42]. Tot în sintaxă pot fi incluse numeroase figuri şi procedee pe care poetica le are în comun cu retorica. Dintre aceste figuri cea mai importantă e *repetiţia*, [43] precum şi *anafora* [44], una din varietăţile ei. Preferinţa arătată anaforei constituie, după părerea noastră, o legătură neîndoioasă între arta eminesciană şi tehnica poetică anterioară.

În sfîrşit, sintaxei poetice îi revine sarcina de a se ocupa şi cu diferitele grupări tipice ale frazelor sau ale membrelor de frază, de exemplu cu celebra „grupare ternară", numită şi „tricolon" [45].

În ce priveşte aplicarea metodelor de cercetare, ne rămîn deschise mai multe căi. Sînt cercetători care recomandă alegerea unui anumit punct de vedere şi aplicarea acestuia la o anumită operă de artă luată în întregime sau chiar la mai multe opere considerate în ansamblul lor. Cînd e vorba de un roman, metoda aceasta prezintă fără îndoială unele neajunsuri, deoarece există primejdia de a transforma o analiză adîncită într-un fel de enumerare cu caracter mai mult statistic decît stilistic. În legătură cu stilistica limbii poetice chiar şi *principiile de compoziţie* — pe care, precum am arătat mai sus, nu le vom exclude de loc din cercetările noastre — ne obligă să studiem o operă întreagă şi nu fragmente alese în mod arbitrar [46]. Păstrînd unitatea operei [47], se impun însă limitări de altă natură: proporţiile volumului de faţă ne împiedică să aplicăm în mod consecvent t o a t e principiile indicate mai sus. În afară de unele poezii, cum ar fi bunăoară *Mortua est, O, mamă...* şi *Afară-i toamnă...*, care trebuiau analizate pe trei planuri paralele (fonetică, lexicologie, sintaxă), în celelalte cazuri ne-am mărginit la un singur punct de vedere. Cînd ne referim de pildă la cele cinci *Scrisori*, predomină la noi analiza vocabularului realist; în schimb, metamorfozele stilului epic eminescian au fost înfăţişate mai ales pe baza întrebuinţării epitetelor.

---

[42] *Rhytme du vers libre symboliste*, vol. I—III, Geneva, 1943—1944 (analizat de Yves le Hir, *op. cit.*, p. 258); vezi de acelaşi autor şi *Psychologie des styles*, passim (de ex. p. 146, în legătură cu versul de multe ori „uniconceptual" al lui Lamartine). — În versul de 16 silabe al lui Eminescu găsim de obicei 6 noţiuni: „Memphis, / Teba, / ţara-ntreagă / coperită-i / de ruine" (*Memento mori*, vers. 142), iar la Alexandrescu de multe ori numai 4: „Şi-ale valurilor / mîndre / generaţii / spumegate".

[43] Cf. Paula Diaconescu, *Repetiţia, procedeu artistic în poezia lui Eminescu*, în LL, vol. III, p. 27—48.

[44] Despre funcţiile expresive ale repetiţiei v. Jirmunskii, *Комп.*, p. 19 (citat mai sus în n. 14). Autorul sovietic deosebeşte *anafora* (repetiţia unui cuvînt la începutul a două versuri), *epifora* (repetiţia în „clauzule"), şi *epanalepsa* ori *anadiploza* (repetiţia la începutul unui vers şi la sfîrşitul versului următor).

[45] Această figură, moştenită din antichitate a fost „redescoperită" mai ales de scriitorii romantici ca Victor Hugo (cf. studiile lui A. Ledu, *Le rythme dans la prose de V. Hugo de 1810 a 1831*, Paris, 1929; idem, *La répétition symétrique dans l'alexandrin de V. Hugo de 1815 à 1856*, Paris, 1921). Despre gruparea ternară la Flaubert: Ion Brăescu, *Le rythme ternaire dans la prose de Gustave Flaubert*, în *Recueil d'études romanes publié à l'occasion du IXe Congrès International de Linguistique Romane à Lisbonne*, Bucureşti, 1959, p. 279 şi urm.

[46] Problema acestor două feluri de analiză (analiza operei întregi sau a unor fragmente) a fost examinată de ex. de S. Ullman în *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 37—38, 260—261.

[47] Aceeaşi metodă a fost adoptată şi de D. Caracostea în *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938.

Am ajuns la această selecție obligați nu numai de natura textelor, ci și de alt aspect al problemei : necesitatea de a studia „creativitatea eminesciană" (Caracostea) în adîncime, adică pe baza variantelor. Prin aplicarea consecventă a acestui principiu analizele noastre se deosebesc în mod esențial de acelea ale lui Caracostea, bazate aproape totdeauna pe textele definitive.

Nu mai trebuie să insistăm asupra faptului că în timpul din urmă se recunoaște din ce în ce mai mult importanța variantelor [48], ceea ce firește se datorește în mare parte ediției critice a lui Perpessicius (vol. I—VI, 1939—1963), unde cele mai multe variante sînt publicate „in extenso". După astfel de antecedente, importanța atribuită de noi variantelor autografe nu mai cere azi o motivare atît de amănunțită ca în 1936 cînd, avînd la îndemînă numai ediția lui C. Botez, ne-am ocupat pentru prima dată de variantele sonetului *Veneția*[49]. E aproape de prisos să justificăm examinarea variantelor printr-o recapitulare a cercetărilor lui Kurt Wais [50] sau revenind aici asupra observațiilor lui L. Timofeev [51] referitoare la ciornele lui Maiakovski. Metoda aceasta este aproape unanim acceptată în zilele noastre [52], deși rezultatele obținute pînă acum sînt încă departe de a fi satisfăcătoare în toate privințele. Pentru ca studiile de acest fel să fie într-adevăr utile nu numai psihologiei artei în genere, ci și stilisticii, e absolut necesar ca cercetătorul, în loc de a se pierde în haosul ciornelor și al încercărilor de o valoare inegală, să-și concentreze atenția asupra perfecționării treptate a mijloacelor de expresie. În numeroase cazuri motivele modificărilor sînt indiscutabile; vom pune deci în relief aceste amănunte pentru că ele ne permit să ajungem la o concepție eminamente dinamică a esteticii stilului [53].

Totodată să nu pierdem din vedere nici acele variante care nu dezvăluie numai perfecționarea expresiei, ci și evoluția gîndirii. Se poate constata de pildă că sacrificarea unor cuvinte deosebit de plastice și realiste e motivată adeseori nu numai prin estetica unor cuvinte „poetice" și „nepoetice", fapt care trebuie luat și el în considerație, ci mai ales prin năzuința de a se atinge un anumit grad de sublimare și de generalizare.

Tocmai prin studiul variantelor s-a dovedit și justețea principiilor preconizate de Paul Valéry în legătură cu diferitele domenii sau „registre" ale stilis-

---

[48] Despre unele variante ale poeziei *Ce te legeni...* v. observațiile lui I. Dumitrescu în LR,, 1957/4, p. 38; despre acelea ale *Luceafărului*: Gh. Bulgăr, *op. cit.*, p. 22.

[49] *Geneza sonetului „Veneția"*, Cernăuți, 1936. Un alt studiu al meu, inspirat de aceleași principii, a fost publicat în 1940 : *„Mortua est" și „Melancolie" la lumina variantelor*, în CL, 1940, p. 1233—1248. V. și studiul lui Gh. Bulgăr despre variantele *Luceafărului* (VR. 1964.. fasc. 4—5, p. 260 și urm.).

[50] *Doppelfassungen in der französischen Lyrik von Marot bis Valéry*, Halle, 1936.

[51] *Стих и проза*, Moscova, 1938 (capitolul *Работа поэта над ритмом стиха)*.

[52] Despre cele două redactări ale sonetului baudelairian „Sur *Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*" vezi P. G. Castex : *L'explication littéraire d'un texte français*, în *La littérature française*, 1959, p. 67—68.

[53] În legătură cu această problemă trebuie semnalată în primul rînd strădania lui H. Morier de a crea ceea ce d-sa numește o „stilistică personală". După părerea lui, cercetarea trebuie să îmbrățișeze trei faze ale procesului de creație : I. *L'état d'âme créateur ou l'inspiration. — II. Les démarches de la création ou procédés déduits, lesquels sont en partie asservissement à la coutume, en partie des „écarts". — III. La chose créée, le texte créé. Le texte est une projection*" (*La psychologie des styles*, Geneva, [1959], p. 22).

ticii [54]. Precum se știe, marele poet a protestat în numeroase rînduri contra încercărilor de a opera o discriminare rigidă între diferitele aspecte ale unui text, adică între fond și formă, metrică și structură verbală. Aliterațiile *c-c fr-fr* din versul

Cîntarea în cadență[55] a *fr*unzelor ce *fr*eme

capătă o valoare expresivă cu totul deosebită, fiindcă ele se sprijină atît pe balansarea clasică a celor două emistihuri, cît și pe o repartizare bine proporționată a celor patru noțiuni evocate de acest vers (revenim astfel la principiile formulate la începutul introducerii noastre).

Textele eminesciene pe care le-am citat sînt reproduse folosindu-se ortografia romînă actuală, ceea ce n-a exclus însă o păstrare cît se poate de riguroasă a a s p e c t u l u i l o r f o n e t i c. S-au respectat deci, în măsura în care o permitea ediția Perpessicius, toate particularitățile d i a l e c t a l e și a r h a i c e. Nu am recurs în mod sistematic la manuscrise și la primele ediții; totuși, în unele cazuri care mi s-au părut mai îndoielnice, s-a făcut verificarea lecțiunilor propuse de Perpessicius, ceea ce m-a îndemnat să sugerez cîteva îndreptări, ca un aport personal în vederea edițiilor viitoare [56].

N-aș putea să termin această introducere sumară fără a exprima mulțumirile mele cele mai vii acelora care m-au sprijinit de la început în alcătuirea cărții de față. Cu acest prilej țin să numesc pe academicienii Al. Rosetti și T. Vianu, pe academicianul Al. Graur, director general al Editurii Academiei R.P.R., precum și M. Nasta, lector la Universitatea din București, care cu o competență remarcabilă a contribuit la editarea lucrării în bune condițiuni. De asemenea, aș dori să exprim mulțumirile mele călduroase colaboratorilor Institutului de lingvistică din București al Academiei R.P.R. și în primul rînd colegilor mei apreciați, Flora și Valeriu Șuteu, care au binevoit să întreprindă pentru mine și unele cercetări în biblioteci. În revizuirea corecturilor am profitat de ajutorul atît de generos oferit mie de către tovarășa Lileta Stoianovici, candidat în științe filologice. Fără sprijinul celor numiți nu s-ar fi putut duce la bun sfîrșit această serie de analize prin care autorul dorește să contribuie atît la progresul studiilor eminesciene, cît și la cauza prieteniei romîno-maghiare.

---

[54] „Distinguer dans les vers le fond et la forme ; un sujet et son développement ; le son et les sens ; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe : voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d'insensibilité en matière poétique" (*Nouvelle Revue Française*, 1 janvier, 1935, p. 69).

[55] Despre acest cuvînt v. și observațiile noastre de la p. 34.

[56] Dintre îndreptările propuse de I. Crețu au fost puse la contribuție cele publicate în fasciculele 1959/5—6 și 1960/1, 3, 6 ale revistei *Limba romînă*.

Ecourile unei adolescenţe zbuciumate

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a evoca o perioadă de efervescenţă romantică care, mai ales sub raportul problemelor ce ne preocupă, mai rezervă cititorului anumite surprize, ni se pare nimerit de a examina în deosebi patru poezii caracteristice: *De-aşi avea...*, *Din străinătate*, *Mortua est!* şi *Amorul unei marmure*. Fiecare din aceste poezii reprezintă chiar la prima vedere o orientare diferită a tînărului poet: poezioara *De-aşi avea...* ne orientează, precum se ştie de mult, spre lirica de inspiraţie populară a lui Alecsandri; în elegia *Din străinătate* se zbat, cu tonuri smulse din viaţa trăită, ultimele valuri ale lamartinismului; în *Mortua est!* renaşte, sub o formă spiritualizată şi ridicată la un nivel superior, stilul elegiac întrevăzut mai devreme de Bolintineanu; în sfîrşit, în *Amorul unei marmure* recunoaştem tonul patetic şi chiar pasionat al liricei romantice de dragoste.

În ciuda atîtor contacte cu curentele dominante ale epocii, cine ar putea contesta importanţa acelor bogate experienţe de viaţă care pulsează, cu o vioiciune neobişnuită în mai toate poeziile sus-menţionate? Evident că tocmai aceste experienţe care, în ansamblul lor, arată perfect evoluţia lăuntrică a unui „geniu pustiu" în cursul acestor 4—5 ani de o importanţă decisivă [1], dau şi primelor acorduri o amploare şi o rezonanţă potenţiată — cel puţin pentru noi — de minunatele perspective ale creativităţii eminesciene.

Se înţelege de la sine că asimilarea „creatoare" a acestor izvoare de inspiraţie (şi a multor altora ca de pildă a îndemnurilor primite de la Schiller [2]) e determinată de o receptivitate nemaiîntîlnită, care a venit în contact cu anumite tradiţii v i i, susceptibile adică de a trece mereu prin metamorfoze nebănuite. Şi din punct de vedere stilistic s-ar putea spune despre Eminescu, acest tînăr

[1] Afară de Călinescu, *Viaţa*, ed. a 2-a, v. şi cartea lui E. Kakassy, *A fiatal Eminescu* (*Tînărul Eminescu*), Bucureşti, 1959, cu multe retrimiteri precise la mărturiile contemporanilor. V. şi studiul meu anterior: *Eminescu és Középeurópa* (*Eminescu şi Europa Centrală*), Apollo, 1936.

[2] Din acest punct de vedere ar fi de examinat nu numai poezia *Speranţa*, ci şi traducerile lui Eminescu din Schiller: *Resignaţiune* şi *Hector şi Andromache*. Despre Schiller în literatura romînă v. studiul lui G. Bogdan-Duică în *Luceafărul*, 1905.

Inv. 183113

Scanned with OKEN Scanner

însetat de noi posibilități de autorevelare, ceea ce scrisese Alecsandri despre dispozițiile sale proprii într-o scrisoare din 1859 către fratele său Iancu:

„Ce qui me plaît dans mon état de poète c'est cette admirable disposition de coeur et d'esprit qui nous rend impressionables (!) a u b i e n et nous sauvegarde d u m a l"[3].

Noțiunile de „bine" și de „rău" pot fi aplicate fără dificultate și orientării estetice a tînărului poet, iar celor ce ar contesta pînă și valoarea documentară — din punct de vedere psihologic — a poeziilor juvenile, le vom răspunde cu o constatare neuitată a lui I. M. Rașcu: „În unele cazuri (să îndreptăm: în c e l e m a i m u l t e cazuri) strălucirea imitației întuneca desăvîrșit originalul"[4].

De-aș avea...

Se știe de mult că modelul acestei mici poezii trebuie căutat la Alecsandri, în *Doina* (1842) cu care se deschide primul volum al marelui poet romantic[5]. S-a vorbit mult mai puțin despre deosebirile — de o importanță esențială pentru noi — ce există între aceste poezii de inspirație populară.

Deși nenumărate doine autentice încep cu formula De-aș ...,[6] cu greu am regăsi în cîntecele de acest gen gruparea ternară, cu frazele sale paralele, care caracterizează „doina" pseudopopulară a lui Alecsandri. Compoziția acesteia, de o rigoare necunoscută poeziei populare autentice, se reazimă pe formula matematică: 3×3, ceea ce înseamnă că aceeași strofă de 12 versuri, (o exclamație tipică și apoi de patru ori cîte trei versuri) se repetă de t r e i o r i, în conformitate perfectă cu structura strofică a multor cîntece populare ori pseudo-populare din apus[7].

---

[3] Scrisoarea publicată de A. Z. N. Pop în VR 1959/1, p. 18.

[4] *Eminescu și modelele franceze*, în *Îndreptar*, 1930/2, p. 2.

[5] După Călinescu, „în Septemvrie (1865) compusese mica poezioară săltăreață, în stilul dulceag al lui Alecsandri, în care visa o idilă cu șoapte de amor" (*Viața*, p. 105). Vezi și R. Manoliu, PL, vol. I, p. 221; P. V. Haneș, *M. Eminescu începător* (Colecția *Prietenii istoriei literare*), Buc., f.d., p. 7; I. M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri*, 1936, p. 40; Kakassy, *op. cit.*, p. 34 etc. Rașcu (*ibid.*) retrimite și la o *Romanță* din volumul *Suvenire*, care pare a păstra unele reminiscențe din Hristopulos. — Perpessicius, presupunînd un fel de strategie literară „din partea debutantului față de Iosif Vulcan, mare amator de folclor", considera *De-aș avea* ca „variantă ajustată a unui tip de doine", fără să menționeze influența decisivă a *Doinei* lui Alecsandri (*Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, Buc., 1957, p. 76).

[6] Iată cîteva exemple: „*De-aș fi* păsăre ca cucu, Nu mai m-aș duce la lucru" (*200 cîntece și doine*, Buc., 1954, nr. 17, reg. București); „*De-aș trăi* cît aș trăi, Diacon n-aș mai iubi" (O. VI, p. 164, nr. 95); „*Di-aș azunzi*-n sîrbîtori la Paști la Florii" (*Graiul nostru*, II, p. 16 etc.).

[7] Într-o colecție care datează aproximativ din tinerețea lui Alecsandri (*Chants et chansons populaires de la France*. tome II, Paris. 1859) cîntecele cu 3 strofe sînt deosebit de frecvente; vezi *Les châtaigniers*, *Le fumeur*, *Le vin*, *Romance de Cendrillon* (1810), *Jean de Vert* etc. În poezia populară romînă nu găsim nimic asemănător; numai strofa de 3 versuri cu rimele *aaa* poate fi considerată ca autentică (v. de ex. cîntecul *Se ceartă cucul cu corbul* din reg. București, în vol. „*200 cîntece*", nr. 20). Mai e de remarcat că după mărturia ms.-ului 2259, f. 30 (datat sept. 1865—1881) a doua dată a fost adăugată cu creion (roșu) în anul 1881, cînd poetul, revizuindu-și și ms.-ul din 1865, a b a r a t c u c r e i o n r o ș u strofa a 2-a, ceea ce ar fi pus capăt „tripartiției" semnalate mai sus.

Toate aceste particularități reies clar chiar și din prima strofă a *Doinei* lui Alecsandri :

Doină, doiniță !
De-aș avea o puiculiță
Cu flori galbine-n cosiță
Cu flori roșii pe guriță ;

De-aș avea o mîndrulică
Cu-ochișori de porumbică
Și cu suflet de voinică ;

De-aș avea o bălăioară
Naltă, veselă, ușoară
Ca un pui de căprioară ;

Face-m-aș privighetoare,
De-aș cînta noapte-n răcoare
Doina ceа dizmierdătoare.

Paralelismele amintite determină întreaga structură a textului : trei „terțete" monorime încep cu optativul *De-aș avea* ..., și în fiecare din ele poetul trece, cu un singur arpegiu, prin trei „zone" ale diminutivelor romînești. În prima strofă scurtă predomină sufixul *-iță*, în a doua sufixul *-ică* (cu aceeași vocală tonică expresivă), iar în a treia sufixul *-oară* (cf. *bălăioară*) care servește de preludiu și la concluzia celei de a doua „strofe mari", formulată în terțetul final, cu rime în *-oare*.

Asemenea paralelisme caracterizează și strofele următoare : de două ori revin rimele formate cu sufixul *-iță*, iar într-un alt terțet predomină terminația *-cele* (cf. *voinicele, vîlcele*), care, de altfel interferează din punct de vedere gramatical cu sufixul *-ică*[8]. Din aceste strofe putem însă deduce un fapt destul de surprinzător : avem de-a face, fără îndoială, cu o doină în care motivele obișnuite ale cîntecelor de dragoste s-au îmbinat cu niște elemente luate din cîntecele haiducești. Sub acest raport mai ales strofa a 2-a e semnificativă :

Doină, doiniță !
De-aș avea o pungulița
Și trei glonți în pușculiță
Și-o sorioară de bărdiță ;

De-aș avea, pe gîndul mieu,
Un cal aprig ca un leu,
Negru ca păcatul greu ;

[8] Vezi tipul : *păsărică / păsărele.*

De-aș avea v-o șepte frați,
Toți ca mine de bărbați
Și pe zmei încălecați;
Face-în-aș un vultur mare
De-aș cînta, ziua, la soare
D o i n a c e a d e r ă z b u n a r e !

Tot motive haiducești răsună și în ultima strofă care, din punctul de vedere al construcțiilor anaforice, conține o serie nouă de fraze paralele:

Doină, doiniță !
Și *i-aș zice*: Mîndruliță,
Mă jur p-astă cruciuliță
Să te țin ca o bădiță !
Și le-aș zice: Șapte frați,
Faceți cruce și jurați
Vii în veci să nu vă dați !

Și i-aș zice: Voinicele,
Să te-ntreci cu rîndunele
Peste dealuri și vîlcele.
Hai, copii cu voinicie
Să scăpăm biata moșie
De păgîni și de robie !

Rămîne de precizat cum s-au dezvoltat aceste principii de compoziție sub pana lui Eminescu. La această întrebare nu se poate răspunde cu un singur cuvînt; trebuie să procedăm la o confruntare amănunțită a celor două texte. În urma acestei analize, ajungem la concluzia că și la Eminescu s-au păstrat numeroase elemente: împărțirea cîntecului în trei strofe, anafora inițială (la începutul fiecărei strofe regăsim propoziția *De-aș avea*...) și chiar unele rime caracteristice (îndeosebi cele formate cu sufixe diminutive). În schimb, a fost simplificată t e m a prin excluderea tuturor motivelor haiducești; totodată s-a modificat ritmul printr-o alternanță aproape regulată a rimelor feminine și masculine și s-a introdus în poezie un element cu totul nou: refrenul „Șoptind ș o p t e de amor". Insistăm asupra prezenței variantei *șoptă* (în *Familia*: *șiopte*; alte exemple la Beldiman etc.); această formă arhaică a cuvîntului pune mai bine în relief și figura etimologică *șoptind șopte*...[9]

Construcția strofelor a trecut printr-o considerabilă simplificare. La Eminescu nu mai regăsim „strofa mare" de 12 (13) versuri care fusese și la Alecsandri o excepție, un exercițiu de virtuozitate; în cîntecul eminescian fiecare strofă se compune doar din 8 versuri, iar rimele feminine și masculine prezintă, precum am stabilit mai sus, o alternanță aproape regulată (cu o singură excep-

[9] Despre un alt exemplu al întrebuințării formei *șoptă* v. nota 44 a acestui capitol. De remarcat că *șopte* ca singură variantă autentică s-a păstrat de ex. în ed. a 3-a a lui Gh. Adamescu (1928, v. strofele 1—2). Totuși în subms.-ul Marta (1870 ?) avem *șópte* (= *șoapte*, ca *flóre* etc.).

ție în vers. 19—20 : „Copiliță *blîndișoară* Ca o zi de primăvară"). Iată deci poezia, așa cum a apărut, la 19 martie 1866, în *Familia* [10],

De-aș avea și eu o floare
Mîndră, dulce, răpitoare,
Ca și florile din Mai,
Fiice [11] dulci a unui plai,
Plai ițînd cu iarba verde,
Ce se leagănă, *se perde* [12],
Unduind încetișor,
Șoptind șopte de amor ;

De-aș avea o floricică
Gingașă și tinerică,
Ca și floarea crinului,
Alb ca neaua [13] *sinului* [14]
Amalgam d-o roz-albie
Și de una purpurie,
Cîntînd vesel și ușor,
Șoptind șopte de amor ;

De-aș avea o porumbiță,
Cu chip alb de copiliță,
Copiliță blîndișoară
Ca o zi de primăvară [15].
Cîtu-ți ține [16] ziuli*ța*,
I-așa cînta doina, doini*ța*,
I-așa cînta-o-ncetișor,
Șoptind șopte de amor.

Precum se vede, simplificarea structurii strofice n-a mers împreună cu simplificarea structurii sintactice : în acest domeniu poetul de 15 ani [17] pare a întrece chiar și pe Alecsandri. Pe cînd în *Doină* după fiecare unitate de 9 versuri, compusă din trei fraze paralele, urmase o concluzie expusă în 3 versuri (ceea ce înseamnă că o serie de 12 v e r s u r i constituia o perioadă !), la Eminescu întreaga poezie constituie o s i n g u r ă perioadă de 24 v e r s u r i ! Doar în sonetele medievale mai întîlnim această desfășurare amplă a frazei care umple întregul poem. Se dovedește deci că la Eminescu găsim de la început, paralel cu simplitatea de multe ori lăudată a frazei, și numeroase alte construcții pe care n-am putea să le derivăm din poezia populară și nici din operele poeților anteriori. Asistăm la închegarea unei „Stilsprache" noi, care, precum se știe, i-a surprins și uneori i-a scandalizat pe contemporani.

---

[10] Conform principiilor expuse în *Introducere* (p. 10) nu păstrăm în acest text decît formele relevînd și unele abateri fonetice de la norma limbii literare.

[11] Forma bisilabică ca și în vorbirea curentă.

[12] Despre *perde* în loc de *pierde* v. observațiile expuse în introducerea mea la dicționarul lui S. Micu-Klein (1801, p. 55), precum și acelea ale lui A. Lombard (*Le verbe roumain*, Lund, 1955, p. 1057).

[13] În *Familia* : *neu'a*, dar dicționarele nu ne oferă nici un punct de reper pentru un *e* simplu.

[14] Considerat de Tiktin ca arhaism moldovenesc.

[15] În *Familia* : *primavéra*, dar în acest caz condițiile fonetice nu ne permit să ne gîndim la lecțiunea *primaveară*.

[16] În *Familia* găsim : *dî*, *tîne* (= zî, țîne), dar nu credem necesar să menținem aceste forme dialectale la care și revista va renunța curînd (vezi de ex. textul poeziei *Amorul unei marmure*).

[17] În subms.-ul Marta poezia poartă data : *Sept. 1865* (O. vol. I, p. 245).

Spre deosebire de rimele sonore dar prea facile și aproape monotone ale lui Alecsandri, aspectul fonetic al rimelor eminesciene dă impresia unei măiestrii poetice bazate pe principiul varietății. Deși s-au mai păstrat cele trei tipuri de rime formate cu sufixe diminutive, se evită rimele ternare, iar unele repetiții de cuvinte la sfîrșitul unui vers și la începutul celui următor introduc în stilul poetic eminescian o figură aproape necunoscută poeziei culte posterioare:

Fiice dulci a unui *plai*,
Plai rîzînd cu iarbă verde...
. . . . . .
Cu chip alb de *copiliță*,
Copiliță blîndișoară.

Textul stabilit de noi pune totodată în relief și sonoritatea rimelor: dacă în loc de *sînului* citim *sinului* și dacă în loc de *pierde* admitem, pe baza textului din *Familia*, forma — arhaică și dialectală — *perde*, reușim să eliminăm din text două asonanțe pe care nu le-am putea atribui cu siguranță poetului [18].

De asemenea, rimele poeziei se remarcă prin farmecul nou pe care l-am căuta în zadar la Alecsandri (nu degeaba vorbea și Vulcan de „farmecul gingaș" al acestor poezii !). Rimele corecte și variate la care a recurs acest tînăr de 15 ani desfată auzul. Nici o rimă nu se termină cu o consoană „aspră"; ca și cum s-ar observa deja principiul enunțat de poet cu privire la sonoritatea rimelor (ms. 2261, f. 131, cf. G. Bulgăr, *op. cit.*, p. 78):

„*U* scurt nu vine după licvide (*l,m,n,r*) [19]. Oriunde se cere un *u* scurt după un sunet (*p,t*), r i m a n u e c a n t a b i l ă. Pentru a putea fi cantabilă, cată să se sfîrșească ori c-o vocală ori c-o licvidă".

Ultimei cerințe îi corespunde perfect rima refrenului: tot aici, precum o dovedesc de exemplu ultimele patru versuri, intervine — poate prima oară — opoziția rimelor „clare" și „sumbre" [20]:

Cîtu-ți ține ziulița [21],
I-așI cînta doina, doinița [22],
I-așI cînta-o-ncetișor [23],
Șoptind șopte de amor.

Expresivitatea grațioasă a acestor versuri izvorîte dintr-un suflet muncit de dorul de fericire ne obligă să trecem peste unele epitete prea meșteșugite

[18] Din nefericire, ms.-ul din 1865 și copia trimisă lui Vulcan s-au pierdut, iar textul din subms.-ul Marta a rămas nepublicat. Despre cel din urmă Perpessicius spune numai atît: „Ortografia de acum temperează întru cîtva pe aceea din 1866" (O. vol. I, p. 245). Autenticitatea fonetică a textelor din *Familia* a fost admisă și de I. Crețu (LR, 1960/1, p. 85 și urm.); despre rezervele noastre vezi mai sus n. 16.

[19] După fonetica modernă, *m* și *n*, deși nu „lichide", sînt consoane de o deosebită „vocalitate" (Schallfülle) și pot fi pronunțate fără întrerupere.

[20] Despre expresivitatea vocalelor v. îndeosebi Fónagy, *op. cit.*, p. 96 și urm.

[21] Să remarcăm expresivitatea celor doi *i* din *cît* și *ține*, dacă de fapt Eminescu pronunța *țîne*, cf. însă nota 16.

[22] Împrumut direct din Alecsandri; dar ce deosebire de funcție între exclamația pur formală a „bardului de la Mircești" și versul extrem de simplu și de natural al lui Eminescu!

[23] Efectul acestui vers se bazează aproape în întregime pe un hiat neașteptat: „I-așI cînta-o-ncetișor".

(ca : „*Amalgam* de-o *roz-albie*...”). Avem însă de semnalat, drept încheiere, atît unele frumoase îmbinări de epitete ca *Mîndră, dulce, răpitoare* (comp. cu *Naltă, veselă, uşoară* la Alecsandri), cît şi versurile 9—12 care merită să le recitim cu atenţie :

De-aşi avea o floricică
Gingaşă şi tinerică,
Ca şi floarea crinului,
Alb ca neaua sinului.

Se poate spune fără exagerare că flori şi fete se amestecă aici într-o adevărată „simfonie în alb” : iubita închipuită nu mai e comparată, ci identificată cu o floricică [24] ; prin urmare, acesteia i se pot aplica şi epitete „umane” ca *gingaşă* şi *tinerică*. Urmează comparaţia cu crinul, iar ceea ce se spune despre culoarea acestuia, introduce în evocare o nuanţă de sănătoasă senzualitate. Evident că toate aceste amănunte nu s-ar fi închegat sub această formă dacă tînărul poet nu se mărginea la tema sa primordială pentru a crea o poezie dominată de un sentiment autentic : năzuinţa fericirii care nu s-a întunecat încă de presimţirile unei singurătăţi nemîngîiate. Acest tînăr, cel puţin în momentele cînd îl mai susţinea speranţa, nu repeta ceea ce scrisese Lermontov în poezia *К другу* cam la aceeaşi vîrstă :

Любовь пройдет, как тень пустого сна.
Не буду я счастливым близ прекрасной.
. . . . . .
Iubirea e doar vis fără de rost
N-oi fi ferice lîngă draga mea.

(trad. de Nina Casian)

Din străinătate

În ciuda concluziei formulate la sfîrşitul subcapitolului precedent, trebuie să punem în relief şi unele analogii izbitoare între temperamentul eminescian şi marele poet rus pe care l-am amintit [25]. Pentru a înţelege motivul iniţial al

[24] Comp. cu versurile folclorice : „*Floricică, floricea*, Mîndră, mîndruleana mea” (Jarník-Bîrseanu, citat de DLRLC, s.v. *floricea*). Vezi şi cele spuse în capitolul V despre identificarea Cătălinei cu diferite flori (p. 169).

[25] Chestiunea dacă Eminescu a cunoscut ori nu poeziile lui Lermontov nu poate fi încă rezolvată în mod definitiv. După o amabilă comunicare a academicianului Perpessicius (transmisă mie de acad. Al. Rosetti), nu se cunosc deocamdată însemnări manuscrise privitoare la Lermontov, ceea ce, firește, nu poate fi încă considerat ca un argument decisiv. În orice caz, trăsăturile comune, izvorîte dintr-o anumită înrudire sufletească, cu greu pot fi deosebite de eventualele influenţe concrete. V. concluziile lui Popovici în vol. Страницы дружбы, 1958, p. 140 şi urm.

primei elegii — ori meditații — care a apărut în *Familia* (29 iulie 1866) sub titlul *Din străinătate* (cu *e* și nu cu *ă* în *Familia*; totuși în subms. Marta avem *Din străinčtate*), ne poate servi de călăuză tocmai una din primele poezii lermontoviene (*К друзьям*, 1829). Iată ultima strofă a acestei poezii:

Но нередко средь веселья
Дух мой страждет и грустит,
В шуме буйного похмелья
Дума на сердце лежит.

„Cîteodată, într-o societate veselă /Sufletul meu suferă și se întristează, /În toiul chefului zgomotos/ Melancolia scoboară în inima mea".

Varianta eminesciană a aceleiași teme se realizează cu mijloacele unei orchestrații acustice diferite; pe acest fond, sub imperiul emoției puternice, chiar și procedeele tradiționale ale artei poetice romantice capătă o semnificație nouă. Iată deci primele două strofe așa cum pot fi ele reconstruite cu ajutorul unor texte deasupra cărora se citește uneori data: *1865—1877* [26]. După părerea noastră în aceste texte, deși recopiate în parte d u p ă publicarea acestei elegii în *Familia*, se regăsesc numeroase amănunte a n t e r i o a r e textului trimis lui Vulcan în 1866[27]. Textul nuvelei în versuri *Un roman* (mai devreme: *Pădure și salon*) începe astfel (O. vol. V, p. 268)[28]:

În van oglinzi frumoase și florile-împlu sala
C-un aer plin de miros, molatec, de argint
În sufletu-*unui* tînăr e n o a p t e ș i r ă c e a l ă
<Și razele din sală în gînduri> } nu se întind.
Lumini pînă în gîndu-i negru }

Caracterul autobiografic al acestei mărturisiri romantice (v. mai sus citatul nostru din Lermontov) nu poate fi pus la îndoială; tot așa de semnificativă e și strofa 2:

În van { <oameni> / tineri } d-o vîrstă ciocnesc vesel pahare
Și l-ale lor petreceri pre dînsul îl invit'

---

[26] Vezi *Postume*, ed. Chendi, p. 269; O. vol. V, p. 279 (facsimile).

[27] După C. Botez (*Opere*, p. 557), în subms.-ul Marta (2259, f. 37—38) s-ar fi păstrat o „versiune anterioară și deosebită de text"; după Perpessicius, dimpotrivă, textul din subms.-ul Marta reprezintă forma evoluată a poeziei din *Familia* și „e supusă unor transformări care pregătesc trecerea spre poemul pe care-l rezervăm Postumelor" (O. vol. I, p. 250).

[28] Avem de examinat următoarele texte:

a) O ciornă necunoscută, însă după toate probabilitățile cel puțin în parte identică cu textul transcris în subms.-ul Marta, care poartă tot data de 65 (O. vol. I, p. 253).

b) Textul trimis *Familiei* în 1866 și publicat în această revistă la 29 iulie 1866 (sub titlul *Din străinetate*).

c) Textul transcris pe la 1870 în subms.-ul Marta din care vor deriva nuvelele în versuri *Un roman* (1873—1874) și *Codru și salon* (1874—1877). Despre acestea v. O. vol. IV, p. 318 și urm.; vol. V, p. 267 și urm.

Ei nu { <pot> / vor } să-nțeleagă zîmbirile-i amare.
<De ce după perdele s-ascunde> / Dup-o perdea s-ascunde în visuri } adîncit.

Aceleași rime se repetă, cel puțin parțial, la începutul textului intitulat *Codru și salon*. E de remarcat că aici apar, ca un fel de chemare, niște siluete de fete zîmbitoare :

<În van copile> / Zadarnic fete } mîndre { <și flori> / <jucînd> } <împlut-au> { sala
zîmbind cutreer

<De> / Și } muzică-i și rîsuri [29] și farmec îndelung.
În ochii unui tînăr s ă d i t ă e r ă c e a l a
Și note cît de blînde în inima-i n-ajung.

Față de aceste încercări de „autoanaliză", încă pline de detalii concrete, textul din subms.-ul Marta reprezintă un anumit efort de generalizare. Totuși și de aici se degajă impresia că asistăm la un fel de ospăț ; se aude chiar și ciocnirea paharelor (O. vol. I, p. 251).

Cînd lumea-nveselită surîde, bea și cîntă
Cînd toți ciocnesc pahare cu ochi strălucitori
Un suflet plînge-n parte și dorul îl frămîntă
Căci patria-și dorește și cîmpi-i rîzători.

Între subms.-ul Marta și textul din *Familia* se observă o asemănare stilistică mai strînsă : în amîndouă cazurile adverbele referitoare direct la zădărnicia „chemărilor" lumii (*în van* [30], *zadarnic*) au fost înlocuite printr-o repetare viguroasă a conjuncției temporale :

Cînd tot se-nveselește, *cînd* toți aci se-ncîntă,
Cînd toți își au plăcerea și zile [31] fără nori...

---

[29] În ediția lui Perpessicius aflăm lecțiunea *visuri* (vol. IV, p. 318), dar pluralul *rîsuri*, în sensul de „rîsete" (v. *Postume*, p. 269) se întîlnește atît la var. B (*risuri*, O. vol. V, p. 285), cît și la poeții anteriori ca de ex. Iancu Văcărescu („Plin de *rîsuri* de iubire"). Pentru exemple mai vechi v. Tiktin, s. v. *rîs*. Nu se poate deci admite cu G. Ivănescu că Văcărescu ar fi recurs la această formă de plural din „nevoile metrului" (*Contrib.*, vol. II, 1958, p. 62—63).

[30] În alte cazuri s-a menținut însă acest *în van* repetat, care figurează și ca „motto" la începutul unei elegii tîrzii (cca. 1879) : „*În van* căta-veți ramuri de laur azi, *În van* căta-veți mîndre simțiri în piept" (*Postume*, p. 95, cf. O. vol. IV, p. 371 și vol. V, p. 392).

[31] În *Familia* : *dile*.

Desigur, pe la 1865 era încă la modă ca o poezie mai mult sau mai puțin sentimentală să reia mereu această conjuncție în primele versuri [32]. La Eminescu, însă, chiar și acest procedeu atît de răspîndit îndeplinește o funcție nouă: aceea de a opune tuturor oamenilor de rînd, adică lumii ce „surîde, bea și cîntă" un „suflet ce plînge-n parte", un dezmoștenit al soartei care, cel puțin în momentele sale deznădăjduite, se simte deja „înfășurat" în „mantaua singurătății". Ideea că avem de-a face cu un spirit excepțional e subliniată prin adăugarea pronumelui *tot* (*toți*) la conjuncția anaforică: formulei *cînd tot* (*cînd toți*), repetată cu o deosebită insistență, nu-i poate corespunde decît concluzia cunoscută:

Un suflet numai plînge, în doru-i se avîntă
L-a patriei dulci plaiuri, la cîmpii rîzători.

Inversiunea „l-a patriei dulci plaiuri", obținută după eliminarea conjuncției „nepoetice" *căci* (vezi mai sus subms. -ul Marta), este bine motivată din punct de vedere stilistic: pe de o parte, ea are avantajul de a pune în relief noțiunea de *patrie*, pe de altă parte, ea permite poetului să așeze la cezură, adică la un loc deosebit de important al versului expresia *dulci plaiuri* care constituie un adevărat preludiu la strofele următoare (cf. întrebuințarea cuvîntului *plai* în *De-aș avea*...). La efectul versului mai contribuie și aliterația produsă de cuvintele *patriei* și *plaiuri*; ca în multe alte cazuri, aliterația stabilește un fel de legătură expresivă între membrele aceleiași sintagme.

După această strofă, de mai multe ori remaniată, urmează strofa a doua care se distinge printr-o remarcabilă stabilitate. După un moment de dinamism reapare un suflet meditativ „penché sur soi-même", închis în cercul magic al frămîntărilor sale. Tonul retoric cu care ne-au obișnuit primele versuri se menține: după două expresii paralele, menite să caracterizeze subiectul frazei, adică acest suflet singuratic, două alte expresii paralele aduc predicatul, urmat și el de propoziții subordonate calificative:

Și inima aceea, *ce* geme de durere,
Și sufletul acela, *ce* cîntă amorțit,
E inima mea tristă, *ce* n-are mîngîiere
E sufletu-mi, *ce* arde de dor nemărginit.

Echilibrul versurilor e grav și solemn; ca și cum numai prin astfel de mijloace stilistice s-ar putea reliefa starea sufletească a „celui ales de soartă". Epitetul

[32] Comp. cu poezia *Cînd*... care începe cu o anaforă asemănătoare; în acest caz conjuncția *cînd* se repetă de șase ori: „*Cînd* luna prin nouri pe lume veghează, *Cînd* fiece undă se-mbracă c-o rază..." etc. Într-un alt studiu, apărut în ungurește (Apollo, IV, 1936, p. 149) am arătat că o perioadă similară introduce și meditația intitulată *Trilogie elegică* a lui A. Densușianu (*Familia*, vol. I, p. 2): „*Cînd* toate-n giur de mine se-mbată de plăceri, *Cînd* aria-i senită și aurosul soare..." Anafora introdusă prin *cînd* e deosebit de frecventă la Bolliac, cf. *Carnavalul* (partea a III-a și a IV-a), *Idealul și pozitivul*, *Pe un album*, *Fata de boier și fata de țigan* (partea a III-a), *O călătorie* (partea a III-a) etc. Să nu uităm însă pe Heliade: vezi de ex. *Odă asupra aniversării de 2 sept. 1829* (str. IX), *Căderea dracilor* (vers. 173—180, ed. Popovici, vol. I, p. 196) etc. Repetiția conjuncției *cînd* va fi însă eliminată din ciornele liedului *Și dacă*...

trist ca un fel de „autocaracterizare", va apărea și mai tîrziu (1880) într-un mic cîntec al singurătății (O. vol. IV, p. 395) :

Ce suflet *trist* mi-au dăruit
Părinții din părinți,
De-au încăput numai în el
Atîtea suferinți ?

Ar trebui să citățm și strofa a doua a acestui cîntec, deoarece ea merită să figureze aici ca un fel de „leitmotiv" la restul analizei noastre :

Ce suflet *trist* și făr' de rost
Și din ce lut inert,
Că dup-atîtea amăgiri
Mai speră în deșert ?

Sentimentul instinctiv al speranței se manifestă și în poezia *Din străinătate*. Deși poetul e chinuit de fatalitatea ce-l apasă, sufletul său, împins de un avînt irațional, mai caută mîngîiere. Urmează deci căutarea unui refugiu, de astă dată însă n u în stilul meditației *L'isolement* de care s-ar putea lega doar melancolia strofelor inițiale (comp. și cu traducerea lui Heliade din 1847), ci în stilul poemului lamartinian *Le vallon* [33].

Ceea ce în cazul celei de a doua meditații putea să miște îndeosebi pe Eminescu era desigur prima strofă din textul francez de unde a luat un model concret pentru expresia cam neobișnuită : *natala mea vălcioară.*

Mon coeur, lassé de tout, même de l'espérance,
N'ira plus de ses voeux importuner le sort :
Prêtez-moi seulement, *vallon de mon enfance,*
Un asile d'un jour pour attendre la mort [34].

În această strofă care estompează atît de elegant caracterul de „poêsie de circonstance" al meditației respective [35], Lamartine a contopit două motive importante : pe de o parte, motivul unei retrageri voluntare în valea natală, pe de alta, ideea că acolo, în sînul naturii, chiar și moartea i-ar fi mai dulce. Evident, pentru un „dezrădăcinat" ca Eminescu, problema reîntoarcerii în sat

[33] Analogia dintre cele două poezii a fost semnalată de L. Barral în articolul : *Eminesco vu par un Français*, în CL, 1932, p. 655—666.

[34] Să subliniem faptul că în acest caz, dacă nu ne înșelăm, avem a face cu o meditație n e t r a d u s ă de Heliade. *Vallon*-ul nu figurează nici între acele *Lamartiniane* care s-au publicat ceva mai tîrziu, în 1868, în *Cursu întregu de poesie generale*. Datează oare cunoașterea meditației *Le vallon* încă din anii 1862—1863 cînd micul gimnazist din Cernăuți locuise la Victor Blanchin, profesor de limbă franceză ?

[35] Precum se știe, în *Le vallon* nu e vorba de valea natală a lui Lamartine ; după un comentariu modern, „Lamartine se fait dans cette pièce l'interprète des sentiments de son ami Virieu, alors fort découragé et déjà disposé a se retirer des affaires du monde. Le « vallon de mon enfance » est donc le vallon de l'enfance de Virieu" (v. ed. Jean des Cognets, 1925, p. 227).

și a renunțării la orice carieră în mediul orășenesc (cf. și titlul : *Codru și salon*, Călinescu, *Viața*, p. 114) era mai mult decît o temă romantică convențională. Privită din perspectiva realității romînești, tema ne sugerează ceva din viitoarele elegii ale sămănătoriștilor [36]; cine n-ar recunoaște și în poezia *Din străinătate* aceeași nostalgie care-i va inspira lui Goga de pildă strofa următoare (*Bătrîni*) :

De ce m-ați dus de lîngă voi,
De ce m-ați dus de-acasă?
Să fi rămas fecior la plug,
Să fi rămas la coasă.

Iată acum cel puțin în două versiuni paralele tabloul evocat de nostalgia poetului :

Textul din *Familia*

Aşi vrea să văd acuma natala mea vălcioară
Scăldată în cristalul părîului [37] de-argint,
Să văd ce eu atîta iubeam odinioară :
A codrului tenebră, poetic labirint ;

Să mai salut odată colibile [38] din vale,
Domninde [39] cu un aer de pace, liniştiri,
Ce respirau în taină plăceri mai naturale,
Visări misterioase, poetice şoptiri.

Aş vrea să am o casă tăcută, mitutică,
În valea mea natală ce undula în flori,
Să tot privesc la munte, în sus cum se ridică,
Perzîndu-şi a sa frunte în *n*egură şi *n*ori.

Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare,
Ce zilele-mi [40] copile şi albe le-a ţesut,
Ce auzi [41] odată copila-mi murmurare,
Ce jocurile-mi june, zburdarea mi-a văzut.

---

[36] Acelora care ar crede că afirmațiile noastre sînt prea categorice, raportate la vîrsta de atunci a poetului, e destul să le răspundem cu cuvintele spuse de Eminescu însuși la Dicio-sînmartin : „Domnilor, eu sînt poet și vreau să-mi adun material" (Călinescu, *Viața*, p. 114). Alternativa *sat—oraș* era deci o realitate și pentru tînărul de 16 ani.

[37] În *Familia* : *parîului*.

[38] Așa în *Familia*. Vezi și I. Crețu, LR, 1960/1, p. 85.

[39] În *Familia* : *domninde* (și nu *dorminde* !). Varianta din *Familia* a fost reprodusă și de G. Adamescu (ed. 1925, 1928).

[40] În *Familia* : *dîlele-mi*.

[41] În *Familia* : *audî*.

Melodica şoptire a rîului, ce geme,
Concertul, ce-l intoană al paserilor [42] cor,
Cîntarea în cadenţă [43] a frunzelor, ce freme,
Născur-acolo-n mine şoptiri de-un gingaş dor.

Subms.-ul *Marta*

Să mai salut odată colibele de paie
Dormind cuiburi de vultur pe stînci ce se prăval
Cînd luna printre nouri, regina cea bălaie
Se ridica din codrii din fruntea unui deal.

Aş vrea să am colibă de trestii, mitutică —
În ea un pat de scînduri; pe el un pui de-odor
Să doarmă. Eu la munte să văd cum se ridică
Cu fruntea lui cea stearpă lovindu-se de nori.

Cu ea de braţ să treier cîmpia-nfloritoare
Unde a mele zile din raze le-am ţesut,
Unde-nvăţam din rîuri murmurul de încîntare
Unde-nvăţam din codrii misterul cel tăcut.

Melodica şoptire a rîului ce geme
Concertul ce-l intoană al paserilor cor [44]
*F*oşnetul *t*rist şi *t*imid al *f*runzei care *f*reme
Ele m-umpleau de cîntec, cum mă umpleam de dor.

Problemele pe care le avem de analizat cu acest prilej par destul de complicate, deoarece în subms. -ul Marta elementele vechi şi noi (adică anterioare şi posterioare textului apărut în *Familia*) se întreţes mereu. În astfel de împrejurări metoda cea mai sigură este să procedăm la o comparare minutioasă, din strofă în strofă, a celor două texte.

---

[42] Prin urmare : nu *păsărilor*, precum se citeşte în ediţiile Perpessicius. La Botez şi în subms.-ul Marta : *paserilor*.

[43] În *Familia* : *cadintia*. S-ar putea citi *cădinţă* ori *cadinţă*. Ambele forme „romînizate" sînt surprinzătoare. În poezia *La mormîntul lui Aron Pumnul*, găsim versurile (O. vol. I, p. 1) :

Metalica, vibrînda a clopotelor jale
Vuieşte în *cadenţă* şi sună întristat.

Nu este exclus ca forma *cădinţă* să fi luat naştere sub pana de redactor a lui I. Vulcan căruia omonimul *cădinţă* (din *cădea*) cu sensul de „cuviinţă, drept, privilegiu" putea să-i fie familiară prin citirea operelor lui Şincai, P. Maior etc. (cf. DA, s.v. *cădea*).

[44] Deasupra acestor versuri se va scrie, la o dată ulterioară : „S-audă ar vrea *şopta* părăului cuminte. S-esplice după spuse al paserilor grai" (vezi facsimilul reprodus în O. vol. I, p. 252, cf. şi O. vol. V, p. 271, cu cîteva lecţiuni diferite : *vrea* în loc de *vré*, *părîului* în loc de *paraului* [= părăului], *şoaptă* în loc de *şoptă* ; în ce priveşte ultimul cuvînt, v. cele spuse mai sus despre refrenul poezioarei *De-aşi avea...*, p. 20).

Din subms.-ul Marta lipseşte cu totul un pasaj corespunzător versurilor 9—12 (strofa 3); motivele acestea nu vor fi reluate decît în amintitele nuvele în versuri:

UN ROMAN

Unde petrece-i gîndul? În valea lui natală
‹Unde ale lui zile din raze s-au ţesut›
În codrii plini de umbră { ‹în văi› / prin rîpe } ce s-afund
Unde izvoarăle-albe murmure dulci esală
‹Pierzîndu-se›
Şi scapăr argintoase lovindu-se de prund.

CODRU ŞI SALON

Colo în depărtare e valea lui natală,
Cu codri plini de umbră, cu rîpe fără fund,
Unde izvoară albe murmură cu sfială
Şi scapăr-argintie lovindu-se de prund.

Pornind de la aceste versiuni pare mai lesne să facem critica textului din 1865. Din primul vers a fost eliminat atît diminutivul cam dulceag *vălcioară* (cf. cuvîntului *vallon* la Lamartine), cît şi un fenomen sintactic cu totul neobişnuit: antepunerea calificativului *natal*. Chiar şi în limba modernă acest neologism se aşază totdeauna după cuvîntul calificat (comp. *orăşelul meu natal*, la Caragiale, *munţii natali*, la Camilar etc. DLRLC; v. mai jos: „locul meu *natal*"). Se observă şi evitarea clişeelor uzate; din această cauză va dispărea de exemplu „*cristalul* părîului *de-argint*".[45] Şi versul 12, din cauza neologismelor acumulate în el, trebuia remaniat; în versiunile ulterioare toate împerecherile de cuvinte neobişnuite vor fi înlocuite cu expresii mai concrete şi mai firesti (să semnalăm cu acest prilej şi dispariţia galicismului *esală*). Rima nouă („murmură cu *sfială*") sugerează chiar un fel de personificare. Din ultimul vers al strofei vor fi eliminate nu numai cuvintele *tenebră*[46] şi *poetic labirint*[47] (comp. cu *poetice şoptiri*), ci chiar *argintos*; adjectivul acesta, deşi atestat în alte poezii[48], se va preface în *argintie*, care este, în acest caz, calificativul cel mai firesc.

---

[45] Iată cîteva exemple culese din dicţionarul lui Littré. Şi în franţuzeşte „poétiquement *cristal* se prend pour eau limpide"; exemplele lui Littré se înşiră de la Rotrou pînă la C. Delavigne („Quittez le *cristal* humide de ces ruisseaux clairs"). Exemplele romîne anterioare sînt numeroase (Barac, C. Negruzzi etc. v. DA, s.v.). În ceea ce priveşte *părîul de argint* să ne gîndim la expresiile franceze ca „ruisseaux *argentés*" (Saint-Lambert), „*l'argentin* de ces ruisseaux" (Du Bellay). Dicţionarele nu aduc exemple romîne anterioare; să semnalăm însă un vers al lui Macedonski: „Zîmbeau în fundul apei răsfrîngeri *argintoase*" (DLRLC).

[46] Cuvîntul *tenebră* pare a fi fost un galicism rar în epoca aceea; DLRLC nu citează nici un exemplu anterior.

[47] *Labirynthe* era deja în sec. al XVII-lea un termen bine cunoscut de horticultură; după Littré, însemna „un petit bois qu'on place dans les jardins et qui est coupé d'allées tellement entrelacées qu'on peut s'y égarer facilement". Eminescu cunoştea desigur această accepţie a cuvîntului, atestată şi de un vers al lui Macedonski: „Sădi-n frumosul *labirint* Făcut-a roze să-nflorească" (DLRLC).

[48] Comp. cu exemplele citate de DLRLC.

În ceea ce privește strofa a 4-a din textul trimis *Familiei*, ea pare anterioară versiunii transcrise în subms.-ul Marta. În legătură cu aceste versiuni putem observa triumful preciziei descriptive asupra generalizării (cf. *colibele de paie* în loc de *colibile din vale*!) și totodată năzuința de a elimina un gerunziu transformat, după cum obișnuia Bolintineanu (Vianu, *Probl.*, p. 14), în adjectiv calificativ. Versul :

Domninde (,) cu un aer de pace, *liniștiri*

restabilit pe baza *Familiei*, ne sugerează asociații destul de diferite de acelea care se desprind din textul devenit tradițional :

Dorminde cu un aer de pace, liniștiri

Ultimul vers, după cît știm, nu se regăsește în nici un manuscris. În amîndouă cazurile avem de-a face cu un fel de apoziție, *domninde* ori *dorminde* fiind epitetul *antepus* al cuvîntului *liniștiri*. Prezența verbului *domnind* în această construcție s-ar explica prin fraze banale ca : *în pădure domnește tăcerea* (Tiktin). Se ivește însă o dificultate : pare foarte bizar că tocmai acest epitet neologistic să fie separat de termenul calificat printr-o expresie adverbială intercalată ! Astfel de construcții atributive nu se prea întîlnesc nici în limba cam meșteșugită a poeziilor juvenile [49]. De aceea se mai oferă și altă ipoteză. Dat fiind că în limba literară mai veche *a domni* se întrebuința și ca verb t r a n z i t i v (comp. cu fraza lui Dosoftei : „Împleți pămîntul și-l *domniți*", Gaster, Crest. vol. I, p. 267), s-ar putea presupune că *liniștiri* e complementul direct al verbului *domni* care a dat naștere „gerunziului adjectival" *domninde* ; în acest caz versul respectiv ar însemna : „dominant, d'un air[50] pacifique, les [literalmente : *des*] silences".

Oricum ar fi, nici lui Eminescu nu-i prea plăcea mai tîrziu ambiguitatea acestui vers ; de aceea apare în subms.-ul Marta un text refăcut și plin de motive noi. În locul versului care începea cu *Domninde*... găsim aici o întreagă propoziție gerunzială : „Dormind (= pe cînd dorm) cuiburi de vultur pe stînci ce se prăval", iar versurile următoare evocă, în spiritul lui Lamartine, răsăritul melancolic al lunii. Pentru o clipă reapar și unele motive împrumutate din *L'isolement* ; textul eminescian e însă mai aproape de originalul francez decît cele două traduceri ale lui Heliade :

Lamartine (1819)

Et le char vaporeux de la r e i n e d e s o m b r e s
Monte, et blanchit déjà les bord de l'horizon.

[49] Unele construcții din Bolintineanu ca bunăoară „Cînd vesele, *uilînde, în unde tăcute,* / *Fecioarele* se joc" (citat de Vianu, *loc. cit.*), ne oferă un punct de reper prea slab.

[50] Pentru a atesta schimbarea semantică de origine franceză ce se constată în legătură cu cuvîntul *aer*, avînd aici sensul de „înfățișare exterioară, aspect", ne putem referi la un exemplu anterior în proza lui Bolintineanu (DLRLC).

Heliade (1826)[51]

Ş-a u m b r e l o r s t ă p î n ă, în caru-i roorat,
Păşaşte şi albeşte o pînză fumegoasă.

Heliade (1847)

Ş-a umbrelor r e g i n ă din caru-i aburos
Albeşte horizonul pe marginea-i arcată.

Eminescu (1869)

Cînd l u n a p r i n t r e n o u r i, r e g i n a cea bălaie,
Se ridica din codri din fruntea unui deal.

Interpretarea strofei următoare nu este posibilă decît cu ajutorul versiunii din subms.-ul Marta. Dacă am lua textul din 1865 în sensul său literal, din această casă „tăcută, *mitutică*" [52], ascunsă în fundul văii, orice pasiune ar fi izgonită; am avea dinaintea noastră numai un tînăr singuratic care, în mod simbolic! — priveşte tot „la munte, în sus cum se ridică/Perzîndu-şi a sa frunte în negură şi nori". În subms.-ul Marta e vorba de o fericire mai concretă şi mai firească: textul evocă o *colibă de trestii*, un *pat de scînduri* şi un *pui de odor* [53]; ceva mai departe auzim şi de nişte „plimbări" cu iubita prin „cîmpia-nfloritoare". Se ascundeau oare aceleaşi imagini şi sub versurile mai abstracte, mai idealizate ale versiunii din 1865? Răspunsul afirmativ este perfect justificat; în acest caz, însă, meditaţia *Din străinătate* ar căpăta o valoare documentară cu totul deosebită. După părerea noastră, s-ar putea admite că în 1865 cînd s-a scris textul destinat *Familiei*, mai trăia Elena [54], misterioasa „iubită din Ipoteşti", şi că ideea poetului de a se întoarce pentru totdeauna în „valea natală" era în strînsă legătură c u p r e z e n ţ a e i în satul părăsit. Presupunerea aceasta nu e cu totul nouă; o găsim şi la Călinescu: „La Ipoteşti — scrie d-sa — Eminescu a fost atras nu numai de dorinţa de a revedea satul şi

[51] Despre data traducerilor v. ed. Popovici, vol. I, p. 507; textul lor e reprodus în *Curs de poezie*, vol. I, p. 2—9.

[52] Numai textul din *Familia* şi subms.-ul Marta ne-au păstrat forma populară *mitutică* pe care Al. Rosetti o explică prin metateza de *micutică* (*Limba lui Eminescu*, p. 327). După o altă ipoteză, ne-am putea gîndi la adjectivul *mititel* — *mitutel*, fem. *mitutea*, *mitutică*. *Mitutel* se întîlneşte des în poezia populară; probabil e numai un fapt întîmplător că, afară de un exemplu din Vîlcea (Tocilescu, *Mat. folc.*, p. 169), toate celelalte exemple cunoscute (*Mat. folc.*, p. 162, 163, 172, 444, 493 etc.) provin din Oltenia şi anume din Gorj.

[53] Pentru expresia — fără îndoială, de origine populară — *pui de odor* n-am găsit nici o analogie sigură în lexicul eminescian; totuşi e clar că, în această expresie cuvîntul esenţial, adică cel calificat, e *odor* în sensul de „fiinţă iubită", iar calificativul *pui de...* trebuie luat în sens augmentativ (ca în *pui de om*, *pui de ger* etc.) ori ipocoristic. Altcum *pui* nu s-ar zice despre f e m e i a iubită: în poezia populară — chiar şi după mărturia cîntecelor culese de Eminescu — se zice *pui* la bărbaţi şi *puică*, *puiculiţă* la femei (v. *Lit. pop.*, p. 129, 143, 156, 357 etc.). La acest *pui de odor* se referă şi pronumele *ea* cu care începe strofa următoare în subms.-ul Marta („*Cu ea* de braţ să treer cîmpia-nfloritoare..."). Comp. cu strofa 8 din subms.-ul Marta.

[54] Vezi primul titlu al elegiei *Mortua est!* (O. vol. I, p. 299), datată din 1866. În mod curios, semnul de exclamaţie e atestat numai de textul publicat în CL.

pădurea, dar și de «iubita cu ochi mari»" (*Viața*, p. 101). Tot ce se spunea în 1865 despre farmecul văii natale, răsărea deci dintr-un fond afectiv, dintr-o mare iubire pe care impresiile noi, rătăcirile cu trupa lui Tardini etc. nu o întunecaseră încă în sufletul poetului.

În strofa următoare predomină viziunea fericirii părăsite; în centrul tabloului stă „cîmpia-nfloritoare" la care a făcut aluzie mai sus și versul 18: „În valea mea natală ce *undula*[55] în flori". Cîmpia e însă numaidecît personificată; expresia lingvistică a personificării e constituită de acele trei propoziții paralele (tustrele introduse de pronumele *ce*) care atribuie „cîmpiei înfloritoare" trei acțiuni:

Ce zilele-mi *copile* și albe le-*a* ț e s u t,
Ce a u z i odată *copila*-mi murmurare,
Ce jocurile-mi *june*, zburdarea mi-*a* v ă z u t.

Afară de repetiția ternară și anaforică a pronumelui, ne interesează în mod deosebit epitetele din acest pasaj. În cazul cuvîntului *copil* avem de-a face cu o formație cunoscută din istoria epitetului eminescian. Despre calificativele de acest fel Vianu spune următoarele: „Epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină: *cugetările regine* (*Epigonii*), *stelele proroace* (*Scrisoarea IV*), *flori virgine* (*Memento mori*), *zile copile* (ib.), *lumină fecioară* (*Scrisoarea I*)" (*Probl.*, p. 47–48). În elegia de față această întrebuințare cu totul excepțională — și tocmai din această cauză atît de expresivă — a cuvîntului *copil*[56] e pusă în relief și de locul pe care îl ocupă epitetele dinaintea substantivelor; în plus, în expresia *zilele-mi copile și albe* se ascunde și o curioasă metaforă. În acest caz, adjectivul *alb* trebuie luat în sensul de „nevinovat, neprihănit" (cf. DA., cu exemple din limba populară), iar analogia cea mai bună o aflăm în două versuri din poezia postumă *Care-o fi în lume...* (1867, O. vol. IV):

L-am căutat în lume. Unde o să fie
Îngerul cu rîsul *de-albă veselie*?[57]

Este semnificativ faptul că în amîndouă cazurile, sensul metaforic al adjectivului *alb* se referă la fericirea din copilărie, la idila din Ipotești.

Aproape toate aceste amănunte, zugrăvite cu o deosebită vioiciune a stilului, au dispărut însă din subms.-ul Marta unde, în mod curios, a ieșit din nou la suprafață influența covîrșitoare a lui Lamartine. Nu s-a păstrat nici personificarea cîmpiei. Chiar și anafora bazată pe repetarea de trei ori a lui *ce* a fost înlocuită cu repetarea adverbului *unde*, urmat de unele verbe la persoana

[55] Iată încă un latinism (ori galicism) introdus n u m a i în textul trimis *Familiei*; „Je voyais les moissons, du soleil éclairées, *l'Ondoyer* mollement sur les plaines dorées", scrisese Saint-Lambert (Littré, s.v.). Dicționarele romîne și îndeosebi DLRLC aduc exemple asemănătoare numai pentru verbul *a undui*.

[56] Ca model, ne-am putea gîndi la substantivele germane începînd cu *Kinder-* ori *Kindes-*, ca *Kinderjahre*, *Kindesalter* etc. De altă parte, și substantivul francez *vierge* se întrebuințează și ca adjectiv. Despre expresia *zilele-mi copile* v. și reflecțiile lui T. Vianu, LR. 1964, p. 16 — 17.

[57] Despre această expresie vezi și observațiile lui Vianu: *Probl.*, p. 34.

întîi. S-a sacrificat și un sens extrem de rar al substantivului *murmurare* („copila-mi *murmurare*"); în variantele posterioare auzim doar de „*murmurul* de-ncîntare" al rîurilor. După atîtea modificări s-a menținut însă structura strofei următoare, care, din punct de vedere sintactic, este diametral opusă strofei anterioare. În primul caz aveam de-a face cu un substantiv („cîmpia-nfloritoare") de care depindeau trei propoziții paralele; în strofa aceasta găsim trei subiecte paralele, calificate pe rînd de cîte o propoziție relativă, iar la sfîrșit cele trei subiecte sînt reduse la un „numărător comun" de verbul *născură* care se referă la toate trei [58]. Textul, împodobit cu mai multe aliterații expresive, suna de la început extrem de frumos, prevestind chiar și în această perioadă juvenilă celebra „armonie eminesciană", dar conținea și cîteva imperfecțiuni, față de care poetul, după ce a adoptat o estetică mai „realistă a limbii literare", se arăta nemilos. Trebuiau deci sacrificate atît unele neologisme semantice și lexicale, cît și anumite repetiții de cuvinte (ca: „Melodica *șoptire* . . ." și „*șoptiri* de-un gingaș dor"). Totodată s-a eliminat și dezacordul verbului *freme* cu expresia *frunzelor, ce* [59]; s-a menținut însă acest rar neologism verbal care merită examinat în trecere.

După părerea academicianului Al. Rosetti (*Limba lui Eminescu*, p. 342), verbul *a freme* care pînă acum n-a trecut în nici un dicționar al limbii romîne, nu poate fi decît un latinism, din *fremere* „a fremăta, a tremura". Un alt exemplu a fost relevat de același autor în *Miradoniz* (1872, vers. 6): „Codrul cel vechi *fremea* îmflat de vînt". Să adăugăm la aceste exemple încă unul care indică și momentul cînd Eminescu a renunțat pentru totdeauna la acest verb deosebit de evocator pentru freamătul frunzelor. Al treilea exemplu ne e oferit de versul 31 din *Memento mori* care s-a păstrat în trei variante:

A[1]: *Frem** dumbrăvile de cîntec* în suspinele de-amor.
A[2]: *Frem** dumbrăvile de castane...
T.d.: *Prin* dumbrave de castane sun suspinele de-amor [60].

Să aruncăm o privire și asupra „ghirlandelor" de aliterații care împodobesc versul 27 al poemului *Din străinătate*. Pe cînd în *Familia* găsim numai niște „ghirlande" paralele, împărțite pe emistihuri:

Cîntarea în cadență a frunzelor, ce freme

[58] Modelele franceze (directe ori indirecte) ale expresiilor *rîul ce geme* și *concertul paserilor* ne obligă să examinăm chiar limba franceză clasică din secolul al XVII-lea; la Racine (Iphigénie) găsim versul „La rive au loin *gémit* blanchissante d'écume", iar la Molière expresia „les *concerts* du rossignol". Astfel de expresii poetice s-au generalizat pretutindeni în epoca preromantismului. Pentru această nuanță semantică a verbului *a geme* DA nu aduce nici un exemplu anterior; *concertul păsărilor* e atestat la Conachi, C. Negruzzi, Alecsandri etc. (DA, s.v.).

[59] Nu este însă exclus ca în textul din *Familia* verbul *freme* să fi fost în dependență de subiectul *cîntarea în cadență* ceea ce, din punctul de vedere al limbii poetice, putea să pară mai surprinzător și prin urmare mai expresiv.

[60] Un alt exemplu, nesemnalat de Al. Rosetti, se găsește în poezia *Cînd privești oglinda mării* (1869, vers. 6–8); „Eol / ‹Suflă› Sună-n papura ce *freme* / Barcarol" (O. vol. IV, p. 20, vers. 24).

în textul din subms.-ul Marta apar şi unele „ghirlande" mai complicate pe care le-am putea numi „îmbrăţişate" :

Foşnetul trist şi timid al frunzei care freme

În acest caz aliteraţia devine un element unificator al celor două emistihuri.

Să trecem acum la partea finală a elegiei. Din textul publicat în *Familia* reiese clar că pe la 1865, nimic, nici o amintire amară n-ar fi tulburat încă reîntoarcerea în „valea natală". Din îndemnul lamartinian : „Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile" s-au dezvoltat două strofe extrem de bine echilibrate (chiar dacă forma *m-ar adoarme* rămîne deocamdată cam enigmatică din punct de vedere morfologic) [61] :

Da, Da ! Aş fi ferice, de-aş fi încă o dată
În patria-mi iubită, în locul meu natal,
Să pot a binezice cu mintea-nflăcărată
Visările juniei, visări de-un ideal.

Chiar moartea ce respînde [62] teroare-n omenire,
Prin vinele vibrînde gheţoasele-i fiori,
Acolo m-ar adoarme în dulce liniştire,
În visuri fericite m-ar duce către nori.

După 1865 şi înainte de luna octombrie 1866 de cînd e datată prima variantă a meditaţiei *Mortua est!* (O. vol. I, p. 299), a avut însă loc un eveniment nespus de tragic : a murit iubita din Ipoteşti [63]. După acest deznodămînt neprevăzut au fost adăugate la text acele trei strofe cu totul nestilizate din subms.-ul Marta care, din punct de vedere artistic, anunţă o nouă orientare : după efectele ici-colo prea calculate ale primelor încercări poetice se iveşte aici lirica sincerităţii, o atitudine „Mon coeur mis à nu" şi un realism psihologic pînă atunci necunoscut în poezia romînă :

Ce s-a-ntîmplat de-atuncea eu nu-mi aduc aminte
Adesea însă noaptea cînd mai nebun veghez
Eu văd ca şi aevea : biserica — morminte
Iar printre ele unul c-o cruce neagră văz.

---

[61] Evident că ne-am putea gîndi la o formă analogică (după formula : el *crede* : el *ar crede* — el *adoarme* : el *ar adoarme*, în loc de *ar adormi*) ; totuşi deocamdată izvoarele noastre lexicografice (inclusiv dicţionarul în pregătire al limbii poetice eminesciene) nu ne-au oferit nici un alt exemplu. Cu alte cuvinte avem probabil de-a face cu un „hapax", explicabil prin necesităţi ritmice. Să nu pierdem însă din vedere faptul că „trecerea" — cel puţin parţială — a verbului a *adormi* de la conjugarea a IV-a la conjugarea a III-a se constată şi în forma infinitivului ; forma *adoarme-o* e citată din limba vorbită de A. Lombard (*Le verbe roumain*, Lund, 1955, vol. II, p. 760, 1115).

[62] În *Familia* : *respande*.

[63] Dacă interpretăm în mod riguros data *65* ce se citeşte la sfîrşitul ms.-ului copiat pe la 1869, fata a decedat încă în 1865 (după ce varianta „optimistă" a poemului a fost trimisă *Familiei*).

S-a dus!... De-aceea însă aș vrea încă o dată
Să văd lunca cea verde, să văd valea de flori
Unde ades de brațu-i în noaptea înstelată
Ședeam pe stînca stearpă spunîndu-i ghicitori.

Azi să ghicesc ce-i moartea?... Iată ce-mi mai rămîne.
Știu eu de ce-am iubit-o? știu eu de ce-a murit?
Adesea nu dorm noaptea... Gîndesc, rezgîndesc bine
Și nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit.

Mortua est!, *Pădure și salon*, *Un roman*, *Codru și salon* vor răsări din acele meditații chinuitoare la care fac aluzie, cu o precizie uimitoare, ultimele două versuri din acest text de o mișcătoare simplitate.

Mortua est!

Precum am precizat mai sus, „Elena" pare a fi murit în 1865 ori 1866, după ce Eminescu, care nu prevăzuse acest eveniment tragic, terminase prima versiune, cea „optimistă", a poeziei *Din străinătate*. După toate probabilitățile, poetul a și asistat la înmormîntarea bietei fete decedate în floarea vîrstei; poate că impresiile sale dureroase au fost redate în acele însemnări răzlețe care pot fi considerate prima ciornă, încă în proză, a poemului *Mortua est!* [64] (mss. 2255, f. 178, transcris de D. Murărașu în *Scr. lit.*, p. 166):

„Oare de ce să nu mi se fi părut că *pallidă* și *sîntă*, în haina lungă de atlas, pe fruntea ei coroana de roze albe *și-n mînile unite pe piept crucea* — cu ochii ridicați la cer asemenea unei rugăciuni [,] sufletul ei se-nălța printre *norii* risipiți asemenea umbrei albe a unei martyre, se-nnălța *prin ploaia de raze, prin ninsoarea de stelele* [recte: *stele*], pînă ce albe[a]ța ei se pierdea în albe[a]ța luminei argintii a cerului. O răpia la ceru un *cîntec sublim*, neauzit decît de mine, cîntecul acelui maestru divin în țipetele sale, Palestrina!"

Să vedem cum s-au cristalizat aceleași impresii în versuri; cu acest prilej avem de semnalat atît versiunile mai vechi, din octombrie 1866, cît și pe cele din 1870 dintre care una a fost trimisă, cu oarecare sfială, *Convorbirilor literare* [65].

---

[64] Text colaționat de noi în Biblioteca Academiei. Și după Călinescu, „împrejurarea care mișcă mai mult pe Eminescu era moartea unei ființe scumpe... *Mortua est* ascunde un astfel de eveniment și numai p r i n a b s t r a g e r e a devenit ce este" (*Op.*, vol. III, p. 300, vezi și *Viața*, p. 67).

[65] După părerea justă a lui Perpessicius, poema fusese, pînă în ajunul trimiterii ei la Iași, „obiectul unui continuu proces de eliminare" (O. vol. I, p. 299). Vezi și studiul meu (bazat pe ediția Botez): „*Mortua est*" *și* „*Melancolie*" *la lumina variantelor*, în CL, 1939, p. 1233—1248.

Din punctul de vedere al f o n e t i c i i s t i l i s t i c e, ceea ce ne izbeşte la prima vedere (sau mai bine zis : la prima audiţie !), e r i t m u l p o e z i e i. Firește, nu avem de-a face cu un ritm inventat de poet : Ibrăileanu s-a gîndit şi în această privinţă, la influenţa lui Bolintineanu [66] iar după G. Călinescu „dodecasilabicul *Mortua est* e dactilic . . . Metrul (rectificat) şi chiar ideea izvorăsc din poezia lui V. Alecsandri *Pe albumul d-nei Z*" (*Op.*, vol. IV, p. 304). Avînd în vedere aceste păreri contradictorii, nu e inutil să recapitulăm pe scurt istoria (deocamdată nescrisă) a acestui metru venit de departe. În ultimă analiză, metrul adoptat de Eminescu e identic cu celebrul „verso de arte mayor" al spaniolului Juan de Mena şi al contemporanilor săi (prima jumătate a secolului al XV-lea); din Spania această formă armonioasă, creată încă de poeţii şcolii cunoscute sub numele de „Gaya ciencia", a pătruns de timpuriu pe de o parte în Italia (unde se numea „doppio senario"), iar de acolo în Grecia, pe de altă parte în Olanda şi de acolo, în Germania, în Rusia, în Ungaria etc. Pe ce căi a pătruns acest vers dactilic (cu anacruză) [67] şi în literatura romînă? Ritmurile zgomotoase ale lui Bolintineanu ne-ar putea sugera ideea unei influenţe a romantismului german, dar să nu uităm că şi C. Negruzzi, cu traducerea *Şalului negru* al lui Puşkin a putut contribui la popularizarea „săltăreţelor dactile". Deşi se crede că Negruzzi a tradus această baladă din franţuzeşte (după o prelucrare a lui Charles Durand), ritmul traducerii romîne nu reproduce de loc alexandrinul francez, ci — cu o altă aşezare a rimelor masculine şi feminine (*a* : rimă paroxitonă; *b* : oxitonă; *a* : par.; *b* : ox.; *c* : ox.; *c* : ox.) — ritmul originalului rus :

∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪∪ — ∧
Puşkin : Гляжу как безумный на черную шаль
∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪
Negruzzi : La şalul cel negru mă uit în tăcere . . .

Să mai amintim că Puşkin a scris în total numai 5 poezii în acest metru; dintre acestea pentru noi numai *Tyra* (*Norul*, 1835) are o importanţă deosebită, fiind singura poezie care prezintă aceeaşi structură strofică pe care o găsim în majoritatea strofelor din *Mortua est* :

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тэнь,
Одна ты печалишь ликующий день.

[66] *Scriitori şi curente*, 1909, p. 44.
[67] După terminologia rusă am avea de-a face cu un fel de vers amfibrahic, compus din 4 amfibrahi : ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ ∪ | ∪ ⏑ (∪); totuşi la origine versul pare a fi fost dactilic, iar prezenţa anacruzei era facultativă.

Prin urmare, nu putem exclude posibilitatea că dodecasilabul dactilic pe care-l analizăm a pătruns în literatura romînă nu numai din literaturile neogreacă și germană, ci și prin mijlocirea poeziei ruse [68].

Mai observăm că ritmul ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ (∪) care caracterizează amîndouă emistihurile acestui metru nu era nici mai devreme cu totul străin de metrica romînească; îl regăsim ca o variantă a versului de 6 silabe atît în poezia populară („Dar *cea* Mio*riță*/ De *lînă* plă*viță*"), cît și la Dosoftei („Limbile să salte/ Cu *cîn*tece *nal*te"), iar ca o variantă a versului trohaic de 12 silabe la Miron Costin („Trec *zi*le ca *um*bra, ca *um*bra de *va*ră"), la Alecsandri („Știu *bi*ne că *ce*rul | te-n*dea*mnă în *tai*nă") etc. [69].

Nici „normalizarea" acestor metri variabili nu era o inovație personală a lui Eminescu; i se datorește numai ideea de a proiecta pe fondul acestui ritm atît „fantezia" *O călărire în zori* („O *dal*bă fe*cioa*ră a*doar*me în *sî*nul/De-un *ju*ne fru*mos*..."), cît și acea „meditațiune", acea „baltă de vise rebele" din care izbucnește prima manifestare a ateismului eminescian. Și cu ce măiestrie mînuiește Eminescu efecte ritmice așa de delicate cum ar fi cele produse de cezura mediană! Uneori reduce, prin mijloace sintactice, energia cezurei, ca să se simtă numai zborul irezistibil al dactililor („Cu *brațele al*be | pe *piept* puse *cruce*"; „Cînd *tor*sul s-a*ude* | l-al *vră*jilor *ca*er" etc.), alteori, dimpotrivă, pauza momentană provocată de cezură ne pregătește pentru ceva nebănuit, pentru o concluzie fatală și irevocabilă:

Îmi vine a crede | *că toate-s nimică* [70].
. . . . . .
Ca prăzi trecătoare | *a morții eterne.*
. . . . . .
Decît un vis sarbăd, | *mai bine nimic.*

[68] Despre metrul spaniol corespunzător v. Tomás Navarro: *Métrica española*, Syracuse — New York, 1956, p. 91 și urm.; P. Henriquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, [1961], p. 27 și urm. Despre „senario doppio" vezi Fr. d'Ovidio: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*, Milano, 1910, p. 257. Despre metrul corespunzător din literatura greacă modernă, cf. I. P. Vutieridi: Νεοελληνικὴ στιχουργική, Atena, 1929, p. 240. După N. I. Apostolescu (*L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909, p. 124), versul de 12 silabe apare în literatura romînă pentru prima oară, sub influența poeziei neogrecești, la Nicolae Văcărescu, ceea ce ar explica bine prezența lui și în tehnica lui Gr. Alexandrescu (*Ucigașul fără voie*, *Reveria*) — La germani versul dactilic de 12/11 silabe e cunoscut sub numele de „Schnaderhüpfel", cf. J. Fourquet, *Eléments de métrique allemande*, Strassbourg, 1936, p. 69; primele exemple germane datează de la începutul secolului al XVII-lea, v. W. Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, Bern — München [1960], p. 37. Despre forma rusă dactilică (sau amfibrahică) v. N. V. Lapșina, I. K. Romanovič, B. I. Iahro, *Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина.*, 1934, p. 131; B. O. Unbegaun, *La versification russe*, Paris (1958), p. 71 (cu un exemplu din anul 1711).

[69] Despre diferitele adaptări ale acestui metru dactilic la tehnica versului romîn v. L. Gáldi: *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939, p. 37 și urm. *A román verstörténet korszakai* (Periodizarea istoriei versului romînesc), în rev. *Filológiai Közlöny*, (Budapesta), 1960, p. 337.

[70] Plasticitatea formulei pare a fi impresionat și pe contemporani; la un moment dat versul citat revine sub pana Henrietei, sora poetului (Călinescu, *Viața*, p. 43).

În toate aceste versuri constatările cele mai esențiale sînt formulate în emistihurile din urmă, adică în acea parte a versului, unde cîte o rimă sonoră ori deosebit de surprinzătoare mărește efectul logico-acustic al formulei finale. Cuvîntul *nimică*, de exemplu, rimează cu verbul *pică*, așezat la sfîrșitul unui vers de o perspectivă într-adevăr apocaliptică [71].

Cînd sorii se sting și cînd stelele pică ...

Reproducînd acest vers, am și dovedit importanța aliterației în aspectul acustic al textului definitiv. În plus, interesant de notat că aproape toate efectele de acest gen se concentrează în prima parte (de un caracter mai mult descriptiv) a poemei; aici apar „*n*orii cei *n*egri", precum și aliterațiile „încrucișate" care contribuie la orchestrația călătoriei astrale:

*S*uind, *p*alid suflet, a *n*orilor schele,
*P*rin *p*loaie de raze, *n*insoare de stele.

O minunată aliterație în surdină împodobește și var. A. (O. vol. I, p. 300):

*T*oți *t*impii ai *m*orții *m*armòreul [72] zeu
Î-*m*bină în vraja-i în sufletul său.

Tot în prima parte găsim o neuitată aliterație vocalică, care e o adevărată „trouvaille" în materie de fonetică expresivă, deși s-a cristalizat în urma unui lung șir de încercări:

U ⏑ U U ⏑ U | U ⏑ U U ⏑ U
*A*rgint e pe *a*pe, și *a*ur în *a*er [73].

Ultimele aliterații din textul definitiv (vezi și var. II—III, O. vol. I. p. 306) — cîte două în fiecare vers (adică una în fiecare emistih) — subliniază aceeași viziune apocaliptică pe care am amintit-o mai sus și care, pentru poet, simboliza prăbușirea credinței sale naive (O. vol. I, p. 309):

O [,] *m*oartea-i un haos, o *m*are de stele.
. . . . . .
Să cadă *n*imicul cu *n*oaptea lui largă,
Să văd *c*erul negru că lumile-*ș*i *c*erne.

---

[71] Despre viziunile apocaliptice ale lui Eminescu vezi considerațiile lui G. Călinescu în SCILF, VII, p. 13—15.

[72] Ritmul dactilic al versului arată clar că acest neologism, ca și ital. *marmòreo* (<lat. *marmŏreus*), trebuie accentuat pe *o* și nu pe *e*, cum o cer dicționarele. Să citățm deci și în *Luceafărul* (vers. 213): „*Marmòreele* brațe". Cf. *Memento mori*, vers. 292: „Nimfe de-o *marmòree* zăpadă.

[73] Variante anterioare: „Cînd auru e pe-ape ș-argintu e în aeru" (subvar. la var. III[2], O. vol. I, p. 308, cf. și ed. Botez, p. 290); „Cîndu <aur e pe ape s-argintu> pe-ape-i argintu și e auru în aeru" (*ibid.*). Aliterația în chestiune, cu excepția primului *a*, pune în relief o serie de vocale accentuate.

Cînd însă viziunea cedează locul monologului interior, aliteraţiile şi aproape toate celelalte efecte acustice „decorative" dispar; îndoiala chinuitoare sau, mai bine zis, certitudinea negativă ce rezultă din ea se prezintă în nuditatea ei, iar dactilele, cu ritmul lor „allargando", prevestesc conciziunea tezelor finale.

Din punct de vedere l e x i c a l, variantele şi textul definitiv ridică în calea cercetătorului nenumărate probleme; de aceea în cadrul acestei note sumare, variantele, în loc de a fi examinate în sine, vor fi luate în considerare numai din perspectiva textului definitiv. Dar şi această metodă de cercetare va fi destul de concludentă pentru a arăta, în legătură cu geneza poeziei, trecerea lui Eminescu de la prima sa atitudine stilistică, caracterizată prin crearea unei „Stilsprache", foarte îndepărtate de limba vie, la atitudinea a doua, care implica un fel de „realism lingvistic" şi avea să pună temeliile unui clasicism naţional. Deosebim, ca şi în versiunile succesive ale poeziei *Din străinătate*, două stiluri: în partea descriptivă (aproximativ strofele 1—8) un stil plin de expresii convenţionale şi de neologisme rare chiar în proza de atunci, iar în partea a doua a poeziei, adică în monologul filozofic un stil mai dramatic, dar totodată mai simplu şi mai masiv. Sîmburele poeziei pare a fi însă „comentariul filozofic" care, de la 1866 încoace, n-a suferit schimbări esenţiale, ceea ce l-a îndreptăţit perfect pe Eminescu să pună la sfîrşitul ultimei variante (în preajma anului 1870) data originală: „866 Oct." (O. vol. I, p. 308). Criza prin care a trecut tînărul de 16 ani s-a permanentizat [74] şi avea aceeaşi actualitate în 1871 (data publicării poeziei în *Convorbiri literare*) ca şi cu 5 ani mai devreme. Partea mai mobilă a poeziei, din punct de vedere stilistic, era deci cea dintîi. Vom spicui mai ales din aceasta unele exemple pentru a ilustra starea de atunci şi dezvoltarea vocabularului eminescian.

Aproape toate schimbările lexicale s-au produs în anumite condiţii frazeologice. Cuvîntul *udă* nu a fost înlocuit în mod izolat cu *moaie*, ci expresia „Ca visul ce *aripa-şi udă-n* amar (var. I: ∪ ⏑ ⏑ – ∪ ∪ | ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∧) s-a schimbat, în mod organic, în: „Un vis ce *îşi moaie aripa*'n amar" (var. II—III). Această modificare ne oferă de altfel şi un preţios punct de reper cronologic; deoarece versul citat seamănă mult cu expresia „Amorul *îşi moaie aripele-i* stinse" care apare în poezia postumă *Cînd...*, scrisă în iulie 1869, e probabil că remanierea făcută în textul poeziei *Mortua est!* datează aproximativ din aceeaşi epocă. De multe ori trebuiau însă remaniate nu numai astfel de expresii strîns legate de un anumit curent literar şi stilistic, ci şi împerechieri de cuvinte mult mai simple. La începutul poeziei o problemă serioasă era, de pildă, calificarea mormintelor (sau, mai exact, *a mormînturilor*, cf. var. I, vers 1). În acest caz, deoarece *triste mormînturi* (∼*morminte*) a devenit, aproape în ultima clipă (var. III[2] după Perpessicius: O. vol. I, p. 308), *umezi morminte*, putem constata victoria unui epitet concret şi realist asupra unui epitet sentimental şi convenţional. Tendinţe asemănătoare s-au manifestat şi în legătură cu dubletele *palid* (*pallid*, var. I) ∼ *pal* (care constituie un adevărat „mot fétiche" al tînărului

[74] Despre această criză scrie acad. T. Vianu: „Momentul sfărîmării iluziilor care au legănat omenirea vreme de milenii nu este absent din opera eminesciană. În faţa trupului neînsufleţit al iubitei, poetul exclamă în *Mortua est*: „*De e sens într-asta, e-ntors şi ateu...*" (LL, vol. I, p. 311).

Eminescu [75]. Aceste epitete care, la început, se bucuraseră de o întrebuinţare foarte largă, s-au păstrat în textul definitiv numai în sensul lor concret (cf. *faţa cea pală*, ca şi în *Venere şi Madonă*; „*palid* suflet", referindu-se de fapt la un „suflet" personificat etc.). S-au omis, dimpotrivă, numeroase expresii metaforice, unde adjectivul în chestiune ar fi suferit schimbări semantice radicale. Tocmai din această cauză s-a eliminat versul „Idee din *pallide*-a nopţilor gînduri" (var. I, vers 2), iar la sfîrşitul poeziei s-a modificat prima variantă a concluziei: „De e scop într-asta e *pallid* şi-ateu (var. I); „De e scop în asta, e *palid*, ateu" (var. II—III[1]). Numai în varianta III[2] apare, după alte faze de tranziţie („De e scopu într-asta e *galben* [76] ş-ateu". *Planul Mirei*, ed. Botez, p. 291; „De e sens în asta e *trist* şi ateu". O. vol. I, p. 310, n.), adjectivul *întors* ca o soluţie mai acceptabilă, deşi nici conţinutul semantic al acestuia nu poate fi comparat cu altceva decît cu expresia eminesciană: „Pralea, firea cea *întoarsă*..." (*Epigonii*).

În legătură cu epitetele rare trebuie să amintim şi neologismul expresiv *sombru* (CL, 1871, p, 15; azi: *sumbru*) care nu a fost introdus decît în var. III[2]. În acest caz avem de-a face cu un franţuzism care, pe vremuri, a fost aspru criticat de Aron Densuşianu [77] şi deocamdată nu este cunoscut din nici o operă poetică anterioară. Pentru a motiva introducerea relativ tîrzie a acestui cuvînt în textul poeziei nu e destul să retrimitem la numeroase alte neologisme pe care le putem releva în operele de tinereţe (Rosetti, *Limba lui Eminescu*, în *Studii lingvistice*, p. 49—51). Sîntem convinşi că în cazul acesta întrebuinţarea unui adjectiv cu un vocalism într-adevăr „întunecat", era cerută, ca să spunem aşa, de „arhitectura" gîndirii eminesciene. La început poetul — poate sub influenţa lui Gr. Alexandrescu [78] — schiţase o viziune paradisiacă cam convenţională, fără efecte de contrast între lumină şi întuneric. Iată de exemplu variantele II—III[1]:

a) Trecut-ai cînd [noaptea] e-o abracadabră
Şi-n ceruri de stele s-aprind candelabre
Ce sală albastră [,] *a lumei lumină*
Cu nourii palizi, cu luna regină.

b) Tu treci pe cînd [noaptea] e-o abra-cadabră
Şi-n ceruri de stele s-aprind candelabre
Ce sală albastră [,] *a lumei lumină*
Cu nouri palate, cu luna regină.

---

[75] Cf. CL, 1939, p. 1235; alte exemple pentru franţuzismul *pal* la Al. Rosetti: *Limba lui Eminescu*, în *Studii lingvistice*, Bucureşti, 1955, p. 51.

[76] Nici DA, nici DLRLC nu aduc acest exemplu, care, după părerea noastră, ar putea să fie un germanism caracteristic; adjectivul german *gelb* e bine cunoscut ca „zeichen des neides, der bosheit"; după Grimm, „grün und gelb heißt noch heut zu tage des teufels farbe" (*Wörterbuch*, IV, col. 2881—2882).

[77] După părerea lui, Eminescu „avînd... o limbă foarte săracă, a alergat după neologismi neadmişi nici în p r o z ă n e c u m în p o e z i e, ca *falduri*..., *mur*..., *savant*, *solitar*... *sombru*" (*Istoria limbii şi literaturii rom.*, ed. a II-a, Iaşi, 1894, p. 301 şi urm.).

[78] Cf. „Acolo în stele ca-n *lumi de lumină*/Sînt suflete, îngeri ce cînt şi ador" (*Reveria*).

Toate aceste imagini, inspirate poate și de anumite concepții religioase (*a lumei lumină* echivalînd cu expresia latină *lux mundi*, unul din epitetele lui Hristos) trebuiau însă modificate în esența lor. După o curioasă fază de tranziție în care poetul adopta personificarea n o r u l u i (cf. Toma Nour ![79]), el a descoperit — poate în spiritul poeziei populare — acele *flori de lumină*[80] cărora poetul le-a contrapus numaidecît o nouă viziune : fondul întunecos al norilor care — ca un ansamblu de culise — pune și mai bine în relief strălucirea „lunei-regine" [81]. Nourii *palizi* se prefac deci în „norii <mai> cei negri", iar „sala albastră [,] a lumei lumină" se schimbă într-o clipă (O. vol. I, p. 308), ca la porunca unui regizor invizibil, în :

...*sombre* palate
De luna regină pe rînd vizitate.

Pentru a explica această schimbare de scenă ca fondul vizual al modificărilor lexicale, am putea să ținem seamă și de unele analogii franceze : pe la 1870 Eminescu putea deja să cunoască numeroase exemple sugestive pentru *sombre* din limba poetică clasică și chiar faimosul vers din Phèdre : „Il a vu le Cocyte et les rivages *sombres*" (II, 1). Notăm totodată că în această epocă epitetul *sombru*~*sumbru* mai revine de două ori sub pana tînărului poet. În strofa a 7-a a odei patriotice *Junii corupți* (1866—1869) *sumbru* (înlocuit mai tîrziu cu *lugubru*) se referă la o impresie acustică (O. vol. I, p. 277) :

Sculați-vă!... { <arama> / căci tromba } de moarte purtătoare
Cu glasul ei { <cel *sumbru*> / lugubru } răcnește la popoare
Ca { <zimbrul> / leul } speriat...

Asociația (de ordin fonetic !) ce s-a stabilit, la un moment dat, între *sombru* și *zimbru*, se mai regăsește în textul definitiv al elegiei *Epigonii* (1870—1871, vers. 65—66) :

El [82] revoacă-n dulci icoane a istoriei minune
Vremea lui Ștefan cel Mare { <domnitorul triumfal> / <leul> / *zimbrul* } *sombru* și regal.

---

[79] Această fază e atestată de variantele : a) „*Cu nourul rege, cu luna regină*" ; b) „*Cu nouru-i rege, cu luna-i regină*" (O. vol. I, p. 304, n.).

[80] Această expresie se regăsește și în *Basmul lui Arghir* : „Că-mi dedeai odată/D-un pom de grădină/*Cu flori de lumină*" ; cf. în același text mai jos : „Mere de-aur mari/*Cu sîmburii* tari/ De mărgăritari (O. vol. VI, 274).

[81] Despre luna înfățișată ca regină v. observațiile făcute în subcapitolul precedent, p. 31.

[82] Alecsandri.

„Interiorizarea" sensurilor cuvîntului *sombru*~*sumbru* e un fapt împlinit : de la impresia vizuală prin cea acustică am ajuns la un înţeles metaforic şi psihologic.

Nu poate fi trecut cu vederea nici realismul, cîteodată destul de bizar, al primei ciorne (*Elena*) pentru *Mortua est!* În această variantă ne surprinde de pildă întrebuinţarea neaşteptată a unui cuvînt atît de „nepoetic" cum ar fi *havuz*. Acest turcism nu mai indică un „bazin de apă descoperit" (DRLRC), ci se referă ... la „călătoria astrală" şi la îndoielile chinuitoare ale poetului (O. vol. I, p. 300) :

Nu ştiu dacă este dincolo vr-o lume
Nu ştiu dacă { <timbrul> / ginii [83] } sonorului nume
Izbesc cu aripa v-un singur auz
Sau { <lacom l-înghite> / stinşi se aruncă-n } pustiul *havuz* [84].

Rămînem cu impresia că poetul ar fi revenit la acele concepţii antice (îndeosebi : hebraice) după care bolta cerului ar fi din piatră, adică dintr-o materie solidă ! Ştia el oare că tot astfel se explică numeroase denumiri ale cerului ca *firmament* şi *tărie* ?

Tot în legătură cu realismul lexicului trebuie să insistăm asupra unor motive de „dans macabru", în mediul cărora apare dureroasa invocaţie (de o nuanţă populară şi arhaică) : „o galbenă *sor* !" [85]. Sîntem în preajma anului morţii lui Baudelaire (1867) ; pentru noi, azi, aceste versuri par un prinos umbrei marelui frate necunoscut (O. vol. I, p. 300) :

Atuncia cînd magic pămîntu-aş deschide
Să bîntui ţărîna scheletelor hîde
Să caut icoana-ţi, *o galbenă sor*,
S-o ating cu-a mea buză uscată de dor
Purtînd al meu suflet { *<miros>* / *un vînt* } *de viaţă*
Prin noaptea ta stearpă cu aer de ghiaţă.

E schiţată aici, încă din 1866, atitudinea lui *Okéanos* !

Cine ar crede că şi realismul vocabularului satiric de mai tîrziu (vezi cap. IX) se anunţă în *Mortua est?* Totuşi e neîndoios că, paralel cu evocarea

[83] Oare să fie vorba de *djinii* lui Victor Hugo care au trecut prin cine ştie ce metamorfoze fanteziste ?

[84] Iorga, citînd aceste versuri pentru prima dată, adaugă : „A Byron sună, dar şi a supremei încordări de la rampă" (ILRC, vol. I, p. 134).

[85] Un alt exemplu (*Luceafărul*, O. vol. II, p. 435, n.) a fost semnalat de Al. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 332. Forma *sor* e atestată şi la Alecsandri (DLRLC, s.v. *soră*).

sarcastică a vieții, dorința „liniștei eterne" frămînta sufletul acestui adolescent genial. Citățm în sprijinul afirmației noastre vers. 55—60 din var. I :

Acolo copilă n-o fi calomnie
Ce fruntea pătează și inimi sfîșie
Maimuța de ură { <ființa-ți nu linge> / <nu-ți rîde iubire> / <nu-ți fulgeră> / nu-ți strîmbă ea } grima
{ <Sub> / Pe } luciul legii { <n-alunecă> / nu hohotă } crima [86]
Acolo-nmpregiuru-ți [l] de larve un lanț
Nu saltă rînjînde grotescul lor danț.

După aceste observații asupra unor fapte lexicale, a căror analiză e destul de anevoioasă, pentru că fiecare cuvînt și fiecare expresie fac parte dintr-o întreagă rețea de asociații, subliniem importanța stilistică a cîtorva fapte morfologice. În ceea ce privește substantivele, ne surprinde — ca și mai devreme pe S. Pușcariu (DA, s.v.) — nominativul nearticulat *basmu* în versul „Cînd (var. II—III[1] : Că) viața-i un *basmu* pustiu și urît". E probabil că această formă neobișnuită — a cărei răspîndire în timp și în spațiu mai rămîne de lămurit — a fost sugerată poetului nu numai de anumite necesități ritmice ci și de unele considerații de ordin stilistic (*basmu* avînd, din cauza vocalei finale, un colorit arhaic și popular). În ce privește formarea pluralului, cazul cel mai interesant e raportul dintre *mormînturi* și *morminte*. Șovăirea între cele două forme e veche : chiar în Biblia lui Șerban găsim *den mormînturi* și *dentru morminte* (Tiktin, s.v.). Din vers. 1 *mormînturi* trebuia eliminat nu numai din cauza caracterului arhaic al acestei forme, ci și pentru un alt motiv : cuvintele *mormînturi* : *gînduri* ar fi dat numai o asonanță (*-înturi/-înduri*) și nu o rimă propriu-zisă (deși mai tîrziu se va păstra *creștet/veșted*). În legătură cu formele verbale compuse, e de notat marea deosebire ce există între vers. 4 și 5 ale poeziei :

Astfel *ai trecut* de al lumii (h)otar
Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină [87].

Ar fi ușor să atribuim această diferență vădită numai cerințelor ritmului. Din punct de vedere stilistic, însă, putem să dăm și precizări mai concrete. Am semnalat mai sus, în legătură cu adjectivul *umed*, urmele unei prezentări mai mult sau mai puțin realiste a înmormîntării. Cred că și prima formă verbală (*ai trecut*) stă în legătură cu această tendință. În strofa 1, unde se schițează cu oarecare moderație, cu un fel de „klassische Dämpfung" (L. Spitzer), părăsirea hotarului pămîntesc, forma mai banală a constatării cadrează bine cu ansamblul

[86] Vers apreciat cu entuziasm și de N. Iorga (*loc. cit.*).

[87] Încercări anterioare : „*Trecuși* d'al speranțelor feeric otar" (var. 1); „*Tu treci* de al lumei pustiu otar" (subvar. a var. II—III[1], O. vol. I, p. 304). Toate aceste încercări au ca model două versuri de Alecsandri : „Și-ar vrea ca să treacă *de-al lumii hotar*,/Scuturînd din aripi al vieții *amar*" (*Pe albumul d-nei Z.*). Rima *hotar/amar* se regăsește și la Eminescu, în prima strofă a textului definitiv.

spectacolului și al descrierii. Cînd însă, cu repeziciunea unui film, se schimbă priveliștea și în versul următor ni se înfățișează „călătoria astrală", o formă arhaică (și prin urmare, mai solemnă !) e deosebit de binevenită pentru a indica schimbarea perspectivei și a intonației. Același fenomen se regăsește de altfel și în *Venere și Madonă* : în prima parte a poemei aflăm formele moderne de perfect (*tu ai fost, te-a văzut, a visat* etc.), iar cînd elanul patetic se avîntă și ajungem la culminația antitezei, apar deodată formele solemne și arhaice :

O, cum Rafael *creat-a* pe Madona Dumnezeie...
. . . . . .
Eu *făcut-am* zeitate dintr-o palidă femeie [88].

Iată acum cîteva reflexii despre structura sintactică a poemei. În prima strofă găsim cîteva expresii paralele servind la caracterizarea mediului : „Făclie de veghe... Un sunet de clopot... Un vis..." Vers. 4 care rezumă aceste trăsături de penel aproape impresioniste („Astfel *ai trecut*...") conține și „verbul-cheie" al întregii strofe. Nici aici, nici în strofele următoare „enjambement"-ul nu joacă un rol deosebit, ceea ce asigură fiecărui vers o anumită autonomie sintactică. Tocmai din aceeași cauză, unele cazuri de „enjambement" au o valoare expresivă cu totul particulară. Sub acest raport avem de semnalat vers. 25—26 („Dar poate acolo să fie *castele/Cu arcuri de aur* zidite din stele") și îndeosebi strofa a 14-a în care „enjambement"-urile sînt așa de puternice încît chiar și metrul se supune cu totul acestei construcții „cvadriliniare" (create adică din patru versuri) :

Ș-apoi... cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi... dar știe oricine
Că ceea ce nu e, nu simte dureri
Și multe dureri-s, puține plăceri.

Tot construcția „cvadriliniară" predomină în strofa a 3-a în care, după verbul introductiv al viziunii „Te văd..." un singur gerunziu — care indică dealtfel o ascensiune neîntreruptă — pune în mișcare o lungă serie de complemente nominale :

Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

Strofa este deci o unitate sintactică mai mult sau mai puțin fixă, iar în cadrul acestei unități fiecare vers are de obicei o anumită autonomie logică. Unitățile mai lungi decît strofa sînt extrem de rare ; totuși e de remarcat că la

[88] Alternanța formelor *am făcut* și *făcut-am* nu poate fi explicată numai prin anumite necesități ritmice ! Vezi considerațiile expuse de mine în rev. LR, 1958/6, p. 46—47. Să nu uităm nici constatarea lui G. Ivănescu : „Limba poetică se naște din fuga de limbajul banal" (LL, vol. II, p. 207).

sfîrșitul strofei a 5-a, în loc de punct, găsim o „liniuță de suspensie" — ca să spunem așa —. Strofa a 5-a conține și o anaforă verbală, reprezentată de grupul ternar *văd...*, *privesc...*, *privesc*:

Văd sufletu-ți candid prin spațiu cum trece
Privesc apoi lutul rămas... alb și rece,
Cu haina lui lungă culcat în sicriu,
Privesc la surîsu-ți rămas încă viu —

Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială...

Unitățile sintactice mai scurte decît un vers — adică unitățile „subliniare" ori „intraliniare" — sînt ceva mai frecvente, ceea ce poate fi atribuit și cezurei puse în mijlocul cadrului metric. O frază ca „O *raz*ă te *nal*ță, un *cîn*tec te *duce*" (vers. 16) corespunde perfect celor două emistihuri și chiar cînd o unitate metrică se împarte în trei unități sintactice — ca bunăoară în cazul versului „Să *rîd* ca ne*bun*ii ?| Să-i *bles*tem ?| Să-i *plîng* ?" — se mai recunoaște funcția de regulator a cezurii [89].

Afară de cele amintite, și unele unități compuse din două versuri (construcțiile „biliniare") merită atenția noastră. Cele mai artistice sînt poate acelea în care fericirii de după moarte i se opune mizeria vieții, dar în așa fel încît tablourile paradisiace să fie aproape înăbușite de o concepție tragică a vieții:

A) a) O [,] m o a r t e a - i un { <caos> / haos } o mare de stele,
b) Dar v i a ț a - i o baltă de vise rebele.
B) a) O[,] m o a r t e a - i un secol [90] cu sori înflorit,
b) Cînd v i a ț a - i un basmu pustiu și urît.

Efectele de sintaxă stilistică se acumulează în monologul final care, ca și alte pasaje din lirica lui Eminescu, stă în relație cu planul unei drame nescrise [91]. Principiul de bază al acestui monolog e antiteza; unei serii de întrebări laconice

---

[89] Versul împărțit în trei propoziții e însă o raritate; în cazul acesta trebuie să-l considerăm ca motivul final al unei viziuni cosmice care a existat și în var. I:

Văd vise-ntrupate goninde la vise
Cum dau în morminte ce cască deschise
Și nu știu gîndirea-mi în ce să o strîng,
Să *rîd* ca ne*bun*ii ?... | să-i *blas*tăm ? | să-i *plîng* ?

[90] În var. III² se citește *secol* (O. vol. I, p. 309), iar în CL, *secul* (v. LR, 1960/1, p. 89) ca și în *Sărmanul Dionis* („*seculii* din istoria acestei lumi microscopice ar fi lipite..." ed. Murășu, p. 33).

[91] „E de reținut, scrie G. Călinescu (*Op.* vol. III, p. 10) că atunci cînd tînărul, de pildă, Ștefan nebunul... află de moartea (aparentă) a Mirei, el declamă cunoscutele versuri din *Mortua est*:

La ce? oare totul nu e nebunie
Au moartea-ți, copilă, așa-a fost să fie?"

i se opune amploarea unei perioade întemeiate pe o repetiţie anaforică a adverbului *atunci* :

Var. III^{2a}

De-i ast-fel *atuncea* eşti moartă-*n vecie*
În veci al tău suflet el [nu] mai [în]vie
În veci ochii candizi
În veci ochiul dulce [e] turbure, mut...

Var. III^{2b}

Atuncea de-i ast-fel în toată vecie
Suflarea ta caldă ea nu mai învie
Atunci acel înger n-a fost decît lut
Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut.

Textul definitiv

Şi-*atunci* de-a fi astfel... *atunci* în vecie
Suflarea ta caldă ea n-o să învie,
Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut.

Chiar şi această singură strofă ilustrează bine nu numai trecerea — cam neobişnuită — de la un grup ternar la o repetiţie compusă din patru membre, ci şi preocuparea de a crea o antiteză puternică din această perioadă retorică, pe de o parte, şi din monosilabul aşezat la sfîrşitul ei, pe de alta. Evident că în acest caz *lut* sugerează mai mult decît *mut* (adjectiv care s-ar referi doar la „graiul dulce" al iubitei).

Exemplului citat mai sus care n-a fost semnalat şi studiat nici de Paula Diaconescu în studiul ei despre repetiţia în poezia lui Eminescu (LL, vol. III, p. 27—48), îi putem contrapune acele întrebări laconice cu care se încheie textul şi care, ca construcţii sintactice, tind cîteodată să micşoreze şi efectul cezurii („La ce?... Oare totul | nu e nebunie?"). Drept încheiere, reproducem ultimele două versuri pentru a arăta că, de la 1866 pînă la 1871, sintaxa textului s-a perfecţionat, deşi în ce priveşte elementele sale cele mai caracteristice, ea n-a suferit nici o modificare esenţială :

Var. I

De e scop într-asta e pallid ş-ateu,
Pe vînăta-ţi faţă nu e Dumnezeu.

Var. III^{2}

De e sens în asta, e-ntors şi-ateu...
Pe vînăta-ţi faţă nu-i scris Dumnezeu.

Textul definitiv

De e sens într-asta, e-ntors și ateu;
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

Amorul unei marmure

Dintre toate poeziile inspirate de lumea teatrului, cea mai interesantă e fără îndoială această elegie pasionată în care, în ciuda tensiunii interioare, recunoaștem și unele reminiscențe certe din acele tirade retorice care umpleau atunci o bună parte a teatrului romînesc. S-ar putea însă spune și despre acest retorism ceea ce Marcel Coulon a scris despre tînărul Verlaine : „Comme Baudelaire, Verlaine a fait de la rhétorique avec son sang et sa chair"[92]. Poetul însuși declama cu predilecție aceste versuri sonore, și Caragiale le va fi auzit de la el imediat după prima lor întîlnire (Călinescu, *Viața*, p. 153).

Tot cu atmosfera teatrelor a fost pus în legătură și titlul poeziei (la început numai : *Ei*, comp. ed. Botez, p. 558). Precum se știe, G. Bogdan-Duică s-a gîndit la o metaforă sugerată de piesa autorilor francezi Barrière și Lambert-Thiboust *Les filles de marbre* (1853) care fusese scrisă pentru a combate concepția romantică din *La dame aux camélias* cu demonstrarea tezei „qu'il est de l'essence des courtisanes d'être sans coeur "[93]. Piesa era desigur cunoscută și lui Eminescu ; chiar și trupa lui Pascaly a jucat-o. Nu credem însă că înțelesul metaforic al cuvîntului *marmură* să se fi cristalizat numai sub influența expresiei (fără îndoială peiorativă!) *fille de marbre* ; dacă în acest caz *marmură* ar fi fost sinonim cu „curtezană" și chiar cu „curtezană fără inimă", Eminescu nu și-ar fi putut adresa poema nici Eufrosinei Popescu-Marcolini[94], nici oricărei altei actrițe. În plus, precum a arătat-o de mult Tudor Vianu (*Poezia*, p. 23), termenul *marmură* se va regăsi cu zece ani mai tîrziu în poezia postumă *Apari să dai lumină* în care se va repeta cu insistență refrenul „*O marmură*, aibi milă de-a mele rugăminți" (O. vol. IV, p. 430—433). În aceste texte găsim deci același înțeles al cuvîntului *marmură* pe care, vorbind despre fr. *marbre*, Littré l-a analizat în termenii următori : „Fig. et familièrement : *Être froid comme un marbre*, être comme un marbre, être extrêment calme ou réservé, paraître ne s'émouvoir de rien". Acest înțeles, cel puțin în ce privește franceza, pare a fi fost cunoscut de mult ; pe baza dicționarului lui Littré, ne-am putea referi chiar la un exemplu oarecum asemănător din sec. al XV-lea : „Ha ! cuer plus dur que le noir *mar-*

---

[92] *Verlaine, poète saturnien*, Paris [1929], p. 39.

[93] BME, II, p. 65—69. Cf. ed. Perpessicius, vol. I, p. 269. Caracterizarea de mai sus a piesei franceze e luată din *op. cit.* a lui Marcel Coulon (p. 37).

[94] Despre identificare vezi G. Bogdan-Duică, BME, III, p. 109—116 ; dintre observațiile lui Perpessicius (*Jurnal de lector completat cu Eminesciana*. Buc., [1944], p. 213 și urm.) reținem următoarea : „Dacă eroina acestei poezii este sau nu Eufrosina Popescu-Marcolini — iată ce nu se poate hotărî, deși, dacă ar fi să mergem la ultimele consecințe, am înclina pentru negativă" (p. 217).

bre/En qui mercy ne peut entrer" (A. Chartier, *La Belle dame sans merci*). Tot Littré citează și expresiile : *il est de marbre, c'est un marbre* dintre care a doua preludează direct la „preistoria" probabilă a metaforei romînești : *marmură* „femeie frumoasă și insensibilă". Și această întrebuințare metaforică e veche : consultînd dicționarul lui Grimm, ajungem la concluzia că stilul poetic german din secolul al XVIII-lea a generalizat repede acest galicism „latent". Reflexele metaforei în chestiune au pătruns și în literaturile țărilor dunărene ; după Dicționarul academic al limbii maghiare literare (în pregătire), mulți scriitori renumiți ca Dugonics, Kazinczy, Vörösmarty, Petőfi etc. au recurs în nenumărate rînduri la variantele aceleiași metafore [95]. Aceeași tradiție o continuă și Eminescu ; imaginea putea să-i placă și din cauza posibilității de a o asocia cu niște reminiscențe clasice și anume cu mitul Pygmalion (cf. Vianu, *Poezia*, p. 21—22, *Probl.*, p. 8). Se înțelege de la sine că nici cu aceasta n-am determinat pe deplin conținutul logic și afectiv al imaginii.

Tot la reminiscențe clasice ne conduc și alte trăsături ale poeziei : înainte de toate forma „pseudosafică" în care Eminescu a scris această curioasă elegie sau odă „la o artistă", închinată mai de grabă propriei sale disperări. Forma poeziei a fost analizată și de G. Călinescu ; după ce d-sa a constatat că „în tinerețe Eminescu versifica mai zgomotos [!], cu o plăcere mai mare a clinchetului exterior" și că strofa din *Junii corupți* e „aceea predilectă a lui Cezar Bolliac și a lui Alexandrescu (*Rugăciunea*)", argumentarea privitoare la această poezie a lui Eminescu continuă în modul următor (*Op.*, vol. IV, p. 306—307) : „Tot de la Alexandrescu vine și strofa din *Amorul unei marmore* (iambi de 14 și 6 silabe, a b a b)..." [96] Iat-o în *Cînd dar o să guști pacea* :

Crezi tu că pentru tine răsare sau sfințește
Acel uriaș falnic, al zilei domnitor ?
La patrie, la lume, la tot ce pătimește
Nimic nu ești dator ?

În cazul acesta, însă, nu e vorba numai de o simplă corespondență a formelor de versificație. După părerea noastră problema e mai complicată, deoarece forma strofică în chestiune corespunde — atît în literatura franceză, din care provine, cît și în literatura romînă care a adoptat-o — strofei safice a literaturilor antice. Pentru a-și scrie poezia citată, Alexandrescu putea să se inspire din lirica franceză romantică (v. de ex. *La gloire* între primele meditații ale lui Lamartine), dar avea la îndemînă și anumite adaptări romînești anterioare, între altele două ode safice autentice (*La amantă* ; *La Venere*) pe care Heliade le tradusese din franțuzește atît în endecasilabi „a minore" (5,6) urmați de un „quinario", cît și în strofe alcătuite — după modele franceze — din 3 alexan-

[95] Totodată e de remarcat că la Petőfi apare exact acel sens bizar al cuvîntului *márvány* la care a făcut aluzie și Bogdan-Duică. La Petőfi, de pildă, în poezia sa juvenilă *Ida* (1843), citim versurile : „Talán idő, talán újabb arany/*Márvány-leány* te, mégis fölhevít" (Poate vremea, poate o nouă sumă în bani de aur (!) te va totuși încălzi, o *fată-marmură*).

[96] Dintr-o analiză mai precisă ar rezulta schema următoare : 14 + 13 + 14 + 6 (cu rimele *abab*). În ceea ce privește titlul poeziei, forma adoptată de noi (*marmure* în loc de *marmore*) e justificată atît de *Familia* (IV, p. 383), cît și de variantele manuscrise (O. vol. I, p. 268 și urm.).

drini și dintr-un mic vers de 6 silabe. Iată o strofă din varianta a doua a odei *La Venere* (ed. Popovici, vol. I, p. 501):

O Viner' imortală și fiica lui Joaie!
Ascultă a mea rugă, cu totul mă las ție:
Vezi chinurile mele, a lacrămelor ploaie
Ce stinge-a ta urgie...

Tonul acestei traduceri e tot așa de „tragic" ca și acela al poeziei lui Alexandrescu care — nu e inutil s-o precizăm — e o vehementă protestare contra tiraniei amorului:

Cînd dar o să guști pacea, o inimă mîhnită?
Cînd dar o să-nceteze amarul tău suspin?
Viața ta e luptă, grozavă, ne-mblînzită,
Iubirea, veșnic chin.

. . . . . .

Eu lanțurile mele le zguduĭ cu mînie,
Ca robul ce se luptă c-un jug neomenos,
Ca leul ce izbește a temniței tărie,
Și geme furios.

E evident că astfel de strigăte patetice puteau să influențeze pe tînărul poet nu numai prin formă, ci și prin stilul lor. Ar fi însă o greșeală dacă am pierde din vedere un fapt esențial: stilul acestui adolescent nu e „zgomotos" decît atunci cînd e vorba de problemele cele mai chinuitoare ale existenței sale și cînd genul pe care îl reprezintă poezia, îi prescria în mod categoric această varietate de stil. Stilul „zgomotos" al unei compoziții eminesciene nu e deci poate niciodată un fenomen nemotivat, ci exteriorizarea unui moment de extremă tensiune sufletească. În cazul nostru motivarea concretă a stării sufletești nu este încă bine lămurită; n-ar fi însă exclus ca, în anii de pribegie, o puternică criză de disperare să fi cuprins inima poetului; această criză, dacă luăm în considerare identitatea formei ca un prețios indiciu pentru stabilirea filiației, și-a dat frîu liber atît în anumite părți din *Horia* (cf. O. vol. V, p. 12—13), cît și în poezia fără titlu care începe cu versul „Au n-am și eu în mine un vis de nemurire" (vol. I, p. 270—271; ms. 2259, f. 255—255^{v}). Toate aceste texte, deși poezia din urmă a fost publicată de Perpessicius ca un preludiu la *Amorul unei marmure*, trebuie însă puse la o parte, fiind prea îndepărtate — din punctul de vedere al conținutului — de textul care ne interesează. În cele ce urmează ne vom ocupa deci numai de textul din *Familia* și de ciorna cuprinsă în ms. 2262, f. 1 despre care și C. Botez a stabilit că e „anterioară tipăririi". După Perpessicius (O. vol. I, p. 271), perioada de cristalizare s-ar fi prelungit de la 1866 pînă la 1868 (anul publicării poeziei în *Familia*).

Aceste două texte, după părerea noastră, trebuie interpretate în lumina a trei versuri din fragmentele piesei de teatru *Mira*, în care poetul a intercalat

un monolog al lui Ştefan (plin de reminiscenţe din *Amorul unei marmure*), „travestire a propriilor sale sentimente" (O. vol. I, p. 369):

Şi buza ei răcită...
M-alungă de viu încă în galbenul mormînt,
Dar eu voi viaţa,[97] ziua, eu voi să beau, să cînt...

Şi între strofele destinate poeziei *Amorul unei marmure* regăsim aceeaşi şovăire între amintirile dureroase din trecut şi izbucnirea instinctului sănătos de viaţă. La un moment dat, în locul strofei care începe cu versul „Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere..." citim încă un text diferit şi destul de surprinzător prin conţinutul său (O. vol. I, p. 272):

Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere,
Dar eu [!] nu am cui spune nebunul meu amor
Să spui eu unei pietre amara mîngîiere
Că moartea-i o ador?

Aluzia directă la moartea unei iubite va fi însă suprimată, iar „piatra" devine un sinonim, cel puţin în acest context, al cuvîntului *marmure*:

Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere
<Dar eu nu am> } cui spune nebunul meu amor,
Eu singur n-am }
Căci mie mi-a dat soartea[98] amara mîngîiere
O piatră să ador.

Precum se vede, un elan de viaţă este întunecat adeseori de sentimentul singurătăţii, relevat şi în prima strofă a poeziei *Din străinetate*. Din această stare sufletească derivă complexul de sentimente pe care l-am putea numi „căutarea unei iubite"; tot prin ea se explică, în ceea ce priveşte motivarea sa intimă, stilul „zgomoţos" semnalat de Călinescu. Să vedem acum, cum se realizează această varietate de stil.

Din punctul de vedere al compoziţiei, acest stil se caracterizează, pare-se, printr-un fel de „beau désordre" despre care poetul însuşi a notat odată următoarele: „Jede Strophe ein anderes mächtiges Bild, ein abgeschlossenes Ganz..." (O. vol. V, p. 12). Varietatea extremă a imaginilor se observă mai ales în introducere; sîmburele acestei părţi e constituit de o serie de întrebări retorice:

De ce nu sînt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sînt Satana, *de ce nu-s* Dumnezeu?

Intrebărilor acestora li se adaugă o serie de alte motive: neputinţei unui nenorocit i se opun simbolurile puterii (regele asirian, uraganul, leul, oceanul). Din punctul de vedere psihologic, toate aceste comparaţii abia indicate vor

[97] Socotit ca două silabe, după normele moderne de pronunţare.
[98] În *Familia*: *sórtea* (=soartea); într-o var. manuscrisă: *soarta* (O. vol. I, p. 272) ca şi în ediţiile Perpessicius.

să înfățișeze o durere sfîșietoare; e vorba, firește, de chinurile tînărului care nu a găsit cui să mărturisească pasiunea-i înflăcărată. Ideea singurătății a fost redată în același stil hiperbolic de cele trei strofe care urmează; mai departe apare declarația de dragoste în care observăm, după introducerea stereotipă *te iubesc, copilă*, o nouă avalanșă de metafore și chiar de „metamorfoze". Sub acest raport strofa cea mai caracteristică e următoarea (O. vol. I, p. 273):

Căci te iubesc, copilă, *ca* Zeul nemurirea,
Ca preotul altarul, *ca* spaima un asyl,
Ca sceptrul mîna blîndă, *ca* vulturul mărirea,
Ca visul pe-un copil.

Din cauza asemănării asociațiilor, trebuie să atașăm la această metaforă și strofa (păstrată în două variante, cf. O. vol. I, p. 274) în care Eminescu s-a comparat cu un călugăr murind:

Astfel pe-un biet călugăr fiorii îl cuprinde
Pe frunte-aiazma morții în lucii picături
La o icoană ștearsă osoasa mînă-ntinde
Cu buzele-n murmuri.

Această strofă ne arată în mod deosebit de limpede, în ce măsură imaginea femeii iubite a devenit pentru Eminescu o adevărată obsesie. Din astfel de idei se va cristaliza și partea finală a poemului *Înger și demon*.

Deocamdată însă instinctul de viață izbucnește cu o forță elementară într-o altă strofă, de o structură asemănătoare. Pivotul repetiției e constituit de conjuncțiile *cum* și *precum*:

{<O> / Și} te iubesc, copilă, *cum* repedea junie
Iubește-n ochi de {<pară> / flăcări} al zilelor noroc,
Iubesc, *precum* iubește pe-o albă vijelie
Un ocean de foc.

Strofa următoare, omisă din textul publicat în *Familia*, ar fi fost destinată să glorifice efectul transformator al iubirii:

Prin sfînta ta iubire aș fi *blăstemul mare*
Ce vîjîie-n abisuri a demonilor chor
Părînd *suflet de tunet* un *gînd de răzbunare*
Archangel de omor [99].

Cu această „dezordine poetică" se îmbină însă de la început un principiu organizator și anume r e p e t i ț i a. Paula Diaconescu, în cunoscutul său

[99] Cf. „angelul *Omor*", amintit în *Horia* (O. vol. V, p. 13).

studiu, n-a citat nici un exemplu din *Amorul unei marmure*, deşi tocmai forma strofică pe care o studiem, cu ai săi trei alexandrini de o simetrie riguroasă, pare a fi favorizat „gruparea ternară", adică varietatea cea mai răspîndită a repetiţiei clasice (v. mai sus cele spuse despre sintaxa poeziei *Mortua est!* p. 36—37). Această figură se bucura de o mare popularitate în epoca romantismului; fără să ne oprim la unele exemple din poezia germană (de ex. din stilul poetic al lui Körner [100]), şi nici la numeroase „grupări ternare" pe care le-am putea releva la Byron în *Iuvenilia* (de ex. „*I speak not, | I trace not,| I breathe not* thy name" în *Stanzas for music*), să citäm un singur exemplu din Lamartine (*L'homme*):

Jamais, jamais l'écho de la céleste voûte,
Jamais ces harpes d'or que Dieu lui-même écoute,
Jamais des séraphins les choeurs mélodieux,
De plus divins accords n'auraient ravi les cieux!

La Victor Hugo figura aceasta, cunoscută sub numele de „groupement ternaire" ori „tricolon" e atît de frecventă, încît e destul să aducem un singur exemplu (deosebit de semnificativ pentru epoca noastră!) din *La Légende des Siècles*:

Place au fourmillement éternel des cieux noirs,
. . . . . .
Place à l'atome saint, qui brûle ou qui ruisselle!
Place au rayonnement de l'âme universelle! [101]

Primul poet romîn care a excelat în aplicarea „tricolon"-ului a fost Cezar Bolliac; repetiţiile care, în anumite cazuri, se suprapun, dau versurilor sale un timbru metalic care ne aminteşte железный стих al lui Lermontov [102]. Din oda *La Romînia* extragem următoarea strofă:

Se tem şi azi tiranii *de*-antica ta virtute,
De agera ta minte, *de* văile-ţi avute,
Se tem, căci Istoria [103] ţi-o ştiu ei toţi de rost;
Se tem că-a venit ziua în care zeitatea
Trăsneşte tirania şi-acordă libertatea
La naţiile acelea ce subjugate-au fost.

---

[100] Tînărul Eminescu cunoştea bine poeziile lui Körner; la vîrsta de 15 ani a dăruit bibliotecii gimnaziului din Cernăuţi *Theodor Körners vermischte Gedichte und Erzählungen*, Wien, 1815 (Călinescu, *Viaţa*, p. 103).

[101] Despre importanţa „tricolon"-ului la V. Hugo cf. A. Ledû: *Le rythme dans la prose de V. Hugo, de 1810 à 1831*, Paris, 1929; idem: *La répétition symétrique dans l'alexandrin de V. Hugo de 1815 à 1856*, Paris, 1929.

[102] Această noţiune va fi tratată mai pe larg într-un alt capitol, în legătură cu *Junii corupţi*.

[103] Accentuat: *istorie*, cf. gr. ιστορία; alte exemple pentru *istorie*: DA, s.v.

La Eminescu „tricolon"-ul, tot așa de „affektiv-steigernd" [104] ca la autorii antici și la romantici, discipolii lor tîrzii, e foarte frecvent mai ales în poeziile scrise în alexandrini și în strofe „pseudosafice". Din ms.-ul 2259, f. 255 (O. vol. I, p. 270) putem cita versurile următoare :

Au n-am și eu în mine un vis de nemurire
Au n-am și eu o frunte s-o cingă diadem
Au n-am și eu sub buze { <o vastă rătăcire> / a dinților scărșnire [105]
Și-n inimă blăstem?...

Urrăsc [106] întreaga lume c-o patimă atee
Urrăsc a mea ființă, *urrăsc* inima mea...

În *Amorul unei marmure* exemplele asemănătoare sînt numeroase. Afară de cele citate mai sus, să mai amintim o perioadă introdusă prin șiragul de propoziții paralele antitetice, balansate conform ritmului celor două emistihuri ale alexandrinului și terminate printr-un anacolut foarte expresiv :

Murindului speranța, turbărei răzbunarea,
Profetului blestemul, credinței Dumnezeu,
La sinucid o umbră ce-i sperie desperarea,
<Nemic, nemica> Nimic, nimica eu.

<Nemica> *Nimica,* [107] *doar* icoana-ți care mă învenină,
<Nemic> *Nimic, doar* suvenirea { <surrisului> / surîsului } tău lin [108],
<Nemic>, *Nimic, decît* o rază din fața ta senină,
Din ochiul tău senin.

Perioade asemănătoare se găsesc, firește, și în ultima parte a poemului (cf. strofa, de altfel extrem de hiperbolică, care începe cu versul „Aș pune soarta [109] lumei pe buza-ți purpurie"). Să mai cităm și o strofă eliminată din textul definitiv. Această strofă, deși se repetă și în ea gruparea ternară, formează un fel de contrast cu celelalte perioade grandilocvente și prevestește acel lirism discret, care nu va mai părăsi de aici înainte sufletul chinuit al poetului :

Eu n-am pe sînu-mi capu-i, *să picure* în stele
Dulci lacrimi fericite pe părul-i încrețit,
Să-i spui strîngînd-o-n brațe, că uit zilele mele[,]
Să-i spun că-s fericit.

---

[104] Termenul e luat din studiul lui E. Lindholm, *Stilistische Studien zur Erweiterung der Satzglieder im Lateinischen*, Lund, 1931, p. 10 și urm.

[105] În ms. 2259, f. 255 : *scerșnire*. Pentru *scîrșnire*, alte exemple la Tiktin.

[106] În astfel de cazuri și geminata putea să fie — cel puțin din punctul de vedere al „*limbii vizibile*" — un element de expresivitate.

[107] *Nemic(a)* e un arhaism pe care Eminescu putea să-l cunoască de ex. din Biblia lui Șerban (Tiktin).

[108] În *Familia* : *surisului*.

[109] Așa în *Familia*. În ms.-ul publicat de Perpessicius : *soarta* (O. vol. I, p. 273).

În legătură cu această strofă din ms. 2262, f. 1 trebuie să atragem atenţia asupra unui amănunt de ordin morfologic şi fonetic. Nu e oare interesant că în aceeaşi strofă poetul s-a folosit alternativ de variantele morfologice *să-i spui* şi *să-i spun*? Poate nu ne înşelăm dacă presupunem că repartizarea acestor variante e motivată de caracterul consoanelor următoare. Înaintea grupului de consoane *str*-din *strîngînd* forma *să-i spun* ar fi părut greoaie, iar înaintea conjuncţiei *că* (separată de cuvîntul anterior printr-o „incizie" — cezură abia indicată —) forma *spun* era preferabilă ca o afirmare mai fermă, mai categorică. După cum se vede, chiar atunci cînd a înstrunat perioade sonore, de o grandilocvenţă „zgomotoasă", Eminescu n-a pierdut din vedere efecte mai delicate ale foneticii expresive; efectele de acest fel apar tocmai în strofa care, în tonalitate minoră, rezumă aspiraţiile cele mai intime ale poetului.

În afara consideraţiilor de ordin stilistic, am dori să semnalăm îndoielile noastre privitoare la textul corect al ultimei strofe. În *Familia* versul 41 s-a tipărit sub forma următoare: „Şi pasu-n urma-ţi sbóra c-o tainica *mania*" (cf. ms.-ul 2262, f. 1, facsimile: O. vol. I, p. 21), ceea ce — după analogia formelor tipărite ca *man'a blanda* = mîna blîndă etc. — a permis editorilor să propună lecţiunea: „Şi pasu-n urma-ţi zboară c-o tainică *mînie*". Interpretarea nu ne pare însă convingătoare: logica gîndirilor ar cere să citim *manie* în loc de *mînie* (cf. *speranti'a* = speranţă!) şi să restabilim textul în modul următor: „Şi pasu-n urma-ţi zboară c-o tainică *manie*". Să nu uităm că în ms.-ul 2262, 1 cuvîntul *blîndă* e ortografiat *blândă* şi că se vede un semn diacritic şi deasupra primei vocale din cuvîntul *mâna* (de două ori)[110]. La Eminescu cuvîntul *manie* se regăseşte într-un pasaj reprodus de Călinescu (*Op.*, vol. I, p. 170), unde citim următoarele despre Heliade:

O limba lui! Îmi pare c-aud cum ea răsună
Cu aspra ei *manie* zidind nor peste nor...

Mania despre care vorbim stă în strînsă legătură cu ultima strofă din „varianta autonomă" *Au n-am şi eu în mine un vis de nemurire;* strofa în chestiune pare a evoca cu un realism deosebit de mişcător situaţia psihică din care a izvorît acest ciclu de poeme (ms. 2259, 225v):

Ast-fel ca în oglinda dúrerilor pustie
S-o văd şi mai frumoasă, un gînd de veselie
Un zîmbet fără ţel
Şi eu [,] tîmpit şi vînăt sub stînca desperării
Să par pe lîngă dînsa cu spaima răzbunării
Satan şi Gabriel.

[110] V. şi *sftnt.* Pentru *manie* cf. Alecsandri: „Amorul e un zugrav ce are *mania* să facă portreturi mincinoase" (citat de DLRLC).

Glasul poetului-profet

Scanned with OKEN Scanner

Junii corupți

Istoricii literaturii ruse au examinat în numeroase rînduri [1] o curioasă varietate a stilului satiric denumită de ei — după o fericită formulă a lui Lermontov — железный стих, adică „vers de fier". Poezia lermontoviană în care se găsește formula amintită e totodată reprezentativă pentru acest stil: ne referim la poezia lirică care începe cu versul „Как часто, пестрою толпою окружен" și care, în unele ediții, s-a publicat sub titlul de Первое января. Cu această poezie începe activitatea din 1840 a poetului rus; sîntem deci în momentul din care datează și un important monument al liricii romantice romîne: *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu.

Din punct de vedere psihologic e de remarcat că la Lermontov formula amintită apare tocmai într-o poezie în care predomină aceeași atitudine meditativă, același sentiment de singurătate interioară care se oglindește în primele strofe ale poeziei *Din străinătate*. Critica societății va decurge deci — exact ca la Eminescu — din meditațiile unui spectator singuratic care poate fi caracterizat cu versurile *Glossei*: „Privitor ca la teatru/Tu în lume să te-nchipui..." Strofa în care se găsește expresia железный стих sună astfel:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Dar, cel al amăgirii, cu lumea ta mă miri —
De ei sînt nepoftite și visuri și-amintiri,
De la ospețe-s aruncate-afar' —

[1] V. între altele cartea lui Iv. N. Rozanov, *Лермонтов мастер стиха*, Moscova, 1942, p. 89 și urm.; L. Pumlianski, *Стиховая речь Лермонтова*, în culegerea de studii *Литературное наследство*, t. XLIII—XLIV, p. 40 și urm.

Ah, cît aș vrea să tulbur surîsul lor de ghiață
Și-un vers de fier și parcă să le arunc în față,
Mistuitor, în flăcări de scîrbă și amar!

(în romînește de I. Horea)[2]

Care sînt trăsăturile esențiale ale acestor „versuri de fier"? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie să ținem seamă de toate poeziile lermontoviene care prezintă aceeași factură. După Rozanov (*op. cit.*, p. 90) ar fi vorba de următoarele poezii: *Gladiatorul murind* (1836), *Moartea poetului* (1837), *Meditație* (1838), *Poetul* (1838), *În darul tău nu crede* (1839), *Mă înconjoară-o gloată cu fel și fel de inși* (1840) și *Ultimul lăcaș* (1841)[3]. Prima trăsătură comună a acestor poeme rezultă din formele de analiză de versificație: toate au fost scrise în metri iambici. La această constatare a lui Rozanov (*loc. cit.*) să mai adăugăm un amănunt de mare importanță: avem de-a face cu metri iambici de o lungime inegală[4].

O asemenea structură metrică e caracteristică tocmai pentru „iambii" poetului francez Auguste Barbier care a reluat în mod conștient o formă *adoptată* mai devreme și de Chénier, folosind o îmbinare deosebit de expresivă de alexandrini și de octosilabi. S-a gîndit, firește și la anumite modele antice: pluralul grecesc ἴαμβοι devenise apelativul *invectivelor satirice* (în genul lui Arhiloh). Termenul a fost transmis romanilor și aplicat de Horațiu *epodelor* sale (cf. expresia *Parios iambos* în satira 19 din cartea I).

Urmînd exemplul acestor predecesori iluștri Barbier alege pentru volumul său de poeme satirice titlul *Iambes*. Afinitățile dintre acest poet al revoluției de la 1830 și Lermontov sînt atestate de „motto"-ul poeziei *În darul tău nu crede*,[5] iar perioada compusă dintr-un alexandrin și un octosilab se regăsește chiar și în vestita poemă *La curée* a lui Barbier, scrisă în urma revoluției din 1830 și analizată în ultimul timp cu multă pătrundere de E. Etkind[6]:

Quant à tous ces beaux fils aux tricolores flammes,
Au beau linge, au frac élégant,

---

[2] Din păcate, traducerea romînă nu redă exact forma originalului. Textul lermontovian prezintă o alternanță perfectă a alexandrinilor și a octosilabilor după schema 12—12—9, 12—12—9 (*aabccb*), iar în textul romîn versul 3 are 10 silabe și versul 6 chiar 13 (alexandrin romîn cu rimă masculină). După cum vom vedea, versul de 9 silabe al lui Lermontov corespunde într-adevăr unui octosilab francez cu rimă feminină.

[3] Titlul original: *Последнее новоселье* Poezia nu figurează în culegerea romînă din 1956. Celelalte titluri sînt date pe baza acestei ediții.

[4] Iată schemele de versificație ale poeziilor ruse amintite mai sus: *Moartea poetului*: versuri iambice de 9 și 8 silabe, amestecate cu alexandrini; *Meditație*: alexandrini amestecați cu octosilabi; *Poetul*: 12—9; *abab*; *În darul tău nu crede*: 12—9, în strofe de 8 versuri; *Mă înconjoară-o gloată*... v. mai sus, n. 2; *Ultimul lăcaș*: 13—12, 12—8, *abab*; la sfîrșit combinații libere ale acelorași metri. Singura excepție, în ceea ce privește alternanța, pare a fi *Gladiatorul murind*, cu alexandrinii săi neamestecați.

[5] „Que nous font après tous les vulgaires abois
De tous ces charlatans, qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?".

[6] *Семинарий по французской стилистике*, *Поэзия*, vol. II, Leningrad, 1961, p. 32 și urm.

Ces hommes en corset, ces visages de femmes,
Héros du boulevard de Gand,
Que faisaient-ils, tandis qu'à travers la mitraille,
Et sous le sabre détesté,
La grande populace et la sainte canaille
Se ruaient à l'immortalité?

Printre particularităţile „versurilor de fier", istoricii literaturii ruse menţionează caracterul lor declamativ şi prea puţin „cantabil", o anumită lărgire a vocabularului poetic înspre „cuvintele prozaice" (numite în rusește прозаизмы [7]), bogăţia epitetelor de ordin emoţional şi căutarea unui efect deosebit la sfîrşitul versurilor (эффективные концевки, cf. Rozanov, *loc. cit.*).

Toate aceste componenţe luate împreună crecază stilul de o sugestivitate incontestabilă în care Lermontov a compus, precum am spus, texte atît de importante, ca *Moartea poetului*, *Poetul* şi *Meditaţie*. Ultimul din acestea corespunde şi din punctul de vedere al conţinutului poemului *Junii corupţi*, de care vrem să ne ocupăm acum. Asemănarea este atît de izbitoare încît ne credem îndreptăţiţi să vorbim de fenomene paralele mai degrabă decît să descoperim aici „influenţe" ca (în sensul banal al cuvîntului) [8]. O importantă deosebire dintre Lermontov şi tînărul Eminescu rezultă însă din faptul că poetul rus se consideră contemporanul aceleiaşi generaţii deziluzionate pe care o critică („Печально я гляжу на наше поколение" — „Ce trist privesc tabloul acestei generaţii"), iar Eminescu — cel puţin în momentul de fervoare [9] care i-a inspirat *Junii corupţi* se ridică — ca şi Petőfi scriind în 1846 poezia *A magyar ifjakhoz* [10] (*Către tineretul maghiar*) deasupra mulţimii [11].

---

[7] După moartea lui Barbier un critic literar a scris următoarele despre aceste elemente noi de stil care-şi făcuseră apariţia în poezia marelui satiric: „On entendit s'élever une voix r u d e et r a u q u e, qui semblait vouloir faire suivre la révolution politique d'une révolution littéraire et qui bousculait rudement les grâces fringantes, les élégances cavalières, tout le précieux et le clinquant du romantisme en sa fleur, comme les mains calleuses des héros de juillet venaient de bousculer le trône" (*Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1883, p. 308. Citat şi de Etkind, *op. cit.*, p. 35).

[8] Dacă Eminescu a cunoscut sau nu poeziile lui Lermontov (cel puţin în vestita traducere a lui Bodenstedt) e încă o întrebare deschisă (comp. cu nota 25 din cap. I); oricum ar fi, afinităţile psihice ale celor doi poeţi sînt mai presus de orice îndoială. Totuşi, în mod curios, aceste afinităţi n-au fost deloc semnalate de C. Popovici în articolul său consacrat poemului în chestiune (*Analiza literară a poeziei „Junii corupţi" de M. Eminescu*, în rev. *Limbă şi literatură moldovenească*, 1958/2, 5, 3 şi urm.).

[9] Precum reiese din datarea ms.-ului 2259 (9^v — 11^v): „66 Decembr." (O. vol. I, p. 279), poezia a fost scrisă cu trei ani mai devreme decît publicarea ei în *Familia* (31 ian./11 febr. 1869). Transcrierea textului în subms.-ul Marta s-a efectuat aproximativ în 1867.

[10] Şi la Petőfi regăsim probabil în mod independent de influenţa lui Barbier) alternanţa versurilor mai lungi şi mai scurte (12—12 + 6, 12 + 12 + 6, *aabccb*).

[11] Cf. însă strigătele desnădăjduite din *Epigonii*: „Iară *noi*? noi, epigonii?... N o i sîntem iarăşi *trecutul*, fără inimi, trist şi rece... N o i?... *Noi*? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează" etc. Despre modul în care Eminescu se identifica aici într-o anumită măsură cu generaţia lui vezi şi Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, ed. Horia Bratu, vol. II, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Pe Eminescu, în atitudinea lui juvenilă, l-am putea caracteriza mai degrabă, cu o strofă luată din poemul lermontovian *Poetul*:

Твой стих, как божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Şi versul tău în lume, duh sfînt peste toţi vecii,
Îşi răspîndea înalta lui solie
Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii[12]
Şi la restrişte şi la bucurie.
(în romîneşte de Al. Philippide).

Şi la Lermontov, în centrul indignării morale, stă critica „junilor corupţi" din Rusia epocii lui:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно,
Меж тем, под бременем познанья и сомненья,
В бездействии состарится оно.

Ce trist privesc tabloul acestei generaţii
Cu viitorul sumbru sau gol la infinit,
Plecată sub povara atîtor aberaţii —
Vlăstar prea crud, în lene-mbătrînit.
(în romîneşte de S. Arbore)

Precum se vede, regăsim o atitudine foarte asemănătoare la Lermontov şi la Eminescu; rămîne de văzut, dacă şi aşa-zisul железный стих în care a fost scrisă elegia poetului rus, se regăseşte în lirica romînă. La această întrebare, care se menţine în sfera „fenomenelor paralele", trebuie să dăm un răspuns afirmativ. Totodată vom ţine seama de faptul că, dacă stilul acesta concis şi plastic există în poezia romînă, introducerea lui se datorează în primul rînd acelor pionieri care au pregătit drumul lui Eminescu pe terenul poeziei sociale. În ceea ce priveşte stilul „martellato" al premergătorilor, să numim în primul rînd pe Heliade, referindu-ne la un pasaj caracteristic din oda *La F. Schiller* (ed. D. Popovici, vol. I, p. 185):

Avuşi de adversariu pe *Om* — ş-atît ajunge.
Te iartă să-i faci răul, iar binele nici mort;
Îţi iartă pe Baraba, pe Christ îl crucifică;
Insultă-l, te omoară; striveşte-l, te adoră;
Dă-i glorie, onoare; te-mpilă de ultragiu;
Dă-i patrie, dă-i nume; exilul te-aşteaptă;
Dă-i adevăr, dreptate; calumnia ţi-e parte...[13].

[12] „*Vece* — în vechea Rusie, adunarea tîrgoveţilor, la care oamenii erau chemaţi prin tragerea clopotelor" (Lermontov, *Lirice*, Editura Cartea rusă, Bucureşti, 1956, p. 211).
[13] Tot Heliade a şi parodiat stilul, de multe ori prea retoric, al poeziei sociale; vezi cele spuse despre „Poetul urlător" în *Fiziologia poetului* (1845), ed. cit., vol. I, p. 469—470.

Scanned with OKEN Scanner

Găsim efecte comparabile cu avîntul „versurilor de fier" și la Alexandrescu, care știa atît de bine să mînuiască balansarea expresivă a emistihurilor și multe procedee proprii romanticilor francezi ca „enjambement"-ul și estomparea cezurii mediane. Toate aceste elemente de versificație se îmbină, de exemplu în *Anul 1840*, cu o clocotire într-adevăr „preeminesciană" a ideilor:

A lumei temelie se mișcă, se clătește,
Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit;
Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește [14]
Aleargă către tine, căci vremea a sosit!
Ici, umbre de noroade le vezi ocîrmuite [14]
De umbra unor *piarili* | *călcate*, siluite [15]
De alte mai mici umbre, neînsemnați pitici.
Ori care simțiminte înalte, generoase [14],
Ne par ca niște basme de povestit frumoase,
Și tot entuziasmul izvor de idei mici.

Tot la Alexandrescu perioadele structurii sintactice încep să se transforme în largi „gesturi verbale"; mulțumită acestora se revelează pe deplin atitudinea oratorică a poeților-profeți din epoca romantică. Sub pana lui C. Bolliac aceste perioade retorice devin mai muzicale, mai sonore. Pe tînărul Eminescu l-a impresionat probabil *Carnavalul* în care a citit, între altele, strofa următoare:

La cîți va rîde soarta, gîndiți că-n aste zile
Stau sub pămînturi, ocne, prin temniți și exile
Atîți nevinovați,
Pe care pizma, ura și neagra calomnie
I-au părăsit cruzimii și oarba tiranie
Îi ia necercetați!

Astfel de strofe satisfac deja toate cerințele „versurilor de fier": în ele regăsim, împreună cu conținutul satiric, ritmul iambic, alternanțe metrice [16], clauzule [17] de efect și epitete sonore susținute de încordarea emoțională. Pe

[14] „Enjambement" expresiv.

[15] Vers reliefat prin estomparea cezurii.

[16] În ceea ce privește alternanța alexandrinilor și a versurilor de 6 silabe (primul emistih al unui alexandrin) Eminescu a adoptat forma strofică a lui Alexandrescu și Bolliac, iar aceasta din urmă este fără îndoială de origine franceză, precum am stabilit în lucrarea mea despre periodizarea istoriei versului românesc (*A román verstörténet korszakai*, Filológiai Közlöny, 1960, p. 330–331).

[17] Pînă acum s-a vorbit de „clauzule" mai ales în legătură cu proza ritmică retorică (v. de ex. J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, ed. 2, Paris, 1946, indice). De cînd se știe însă că sfîrșitul unui vers metric trebuie să aibă un ritm deosebit de caracteristic (v. A. Meillet, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923 și în timpul din urmă M. Janakiev, *Българско стихознание*, Sofia, 1960, p. 111: „Клаузулни ритморазличители) termenul în chestiune e frecvent și în teoria versificației (v. și studiul lui M. Stokmar despre „клаузулные стихи" la Maiakovski în vol. *Творчество Маяковского*, Moscova, 1952, p. 297; v. și *Acta Ling. Hung.* III, 1953, p. 454–456.

această cale a pornit și tînărul Eminescu cînd, adoptînd aceeași formă strofică și același stil, s-a îndepărtat de la tineretul ușuratic din vremea sa pentru a scrie oda satirică *Junii corupți*.

Precum am stabilit mai sus, poetul se opune de la început generației pe care vrea s-o critice [18]; chiar primul vers „La voi <*descind*> *cobor* acuma, voi suflete <otrăvite> amăgite" subliniază superioritatea de „profet" a acestui adolescent de șaisprezece ani [19]. Aceeași superioritate morală e pusă în relief de strofa a 3-a în care, după ce se prevede indignarea tineretului („O, fiarbă-vă mînia în vinele stocite"), urmează o solemnă declarație, formulată „sub specie aeternitatis":

Că-n veci nu se va teme *Profetul* vreo dată
De brațele slăbite, puterea leșinată
A junelui cănit.

Din punct de vedere stilistic, ceea ce caracterizează prima parte a poeziei, — analiza tineretului corupt — e procedeul care ar putea fi identificat cu „amplificarea" clasică [20]. Mijloacele de expresie ale acestui procedeu sînt înrudite cu acelea pe care le găsim în *Amorul unei marmure*; totuși în acest caz gruparea ternară [21] a propozițiilor și a membrelor de propoziții nu mai joacă un rol așa de important. Gruparea ternară predomină de pildă în strofa a 4-a; în alte cazuri amplificarea e asigurată mai ales în figurile cele mai diverse ale repetiției. Versurile 1—2 conțin expresiile paralele *suflete* <otrăvite> *amăgite* — *spirite-amețite*; versul 3 „<Sarcasmul> *Blăstemul* îl invoc" — e amplificat și explicat de versul 4: „*Blăstemul* mizantropic cu vînăta lui ghiară". În strofa a 2-a vers. 8 și 10 încep, de asemenea, cu cuvintele „În preajma minții voastre", iar în vers. 8 și 9 se repetă cuvîntul *patimi* (*patemi*, *patime*), dar cu deosebite funcții gramaticale (v. textul publicat în *Familia*):

În preajma minții voastre de *patemi* îmbătată
De-al *patimelor* dor...

Să nu uităm că forma arhaică *patemi* avea pentru poet o valoare particulară; o vom regăsi și în ultima elegie, într-o pereche de rime deosebit de expresive: *patemi/singurătate-mi*.

În plus, întreaga strofă a 2-a e întrețesută cu armonii consonantice: sub acest raport trebuie să ținem seamă mai ales de aliterația „labială" bazată pe cuvintele *preajma*, *patemi*, *putredă* și *spasmuri* care, în ansamblul lor și în urma unor repetiții, constituie osatura strofei în chestiune. În cuvintele puse

[18] Tema pare a fi fost în aer: despre observațiile satirice ale lui Nicoleanu (1866) și I. C. Drăgescu (1868) vezi Perpessicius, O. vol. I, p. 274—275. Al doilea text e posterior ciornei (1866?) care s-a păstrat în subms.-ul Elena O. vol. I, p. 275—278; cîteva versuri sînt încercate în ms. 2262, f. 4v). Despre unele izvoare vezi R. M. Manoliu, PL. I, p. 224. Cf. încă Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 166—167, 187 și vol. II, p. 195; N. Moraru, *M. Eminescu și timpul său*, în vol. *Studii și eseuri*, 1950, p. 260—261.

[19] Asupra importanței versului inițial insistă și D. Popovici, *op. cit.*, p. 56.

[20] Despre amplificare: J. Marouzeau, *op. cit.*, Paris, 1946, p. 248 și urm.

[21] Cf. vestitul „groupement ternaire" al lui V. Hugo și alți poeți romantici, tratat mai pe larg în legătură cu *Amorul unei marmure* (p. 53—54).

în rimă predomină anumite antiteze vocalice: vocalelor c l a r e din *orgie, beție* li se opun vocalele s u m b r e din cuvintele *dor/amor*:

Deși știu c-a mea lîră d-a surda o să bată
În preajma *m*inții *v*oastre de patemi îm*b*ătată,
De-al *p*atimelor dor;
În *p*reajma *m*inții *v*oastre ucisă de orgie,
Și *p*utredă de spasmuri, și arsă de *b*eție
Și seacă de a*m*or.

Strofa citată ilustrează bine procedeul identificat mai sus cu amplificația clasică. Se vede precis cum s-a dezvoltat a doua parte a strofei din vers. 2—3. Din vers. 2 s-a luat expresia „în preajma minții voastre", iar vers. 3 a fost izvorul acelor patru epitete care s-au adăugat la cuvîntul *minte* pentru a caracteriza mentalitatea tineretului corupt și decadent. Să se observe cum trece poetul de la observarea faptelor psiho-fiziologice spre o idee mai generală și mai abstractă: după ce ni s-a comunicat că „mintea" acestor tineri degenerați e „*ucisă* de orgie", „*putredă* de spasmuri" și „*arsă* de beție", cele trei sintagme paralele sînt urmate de a patra care conține constatarea cea mai gravă: „și *seacă de amor*". Se înțelege de la sine că în acest caz *amor* înseamnă mai mult decît „dragoste carnală" sau, ceea ce în acest context este aproape exclus, „pur sentimentală": sub *amor* se înțelege aici orice cuvînt generos al inimii, deci și amorul patriei, patriotismul.

Și alte repetiții de cuvinte adîncesc tonalitatea tragică a limbajului. Ca și cînd tineretul blestemat s-ar consuma de-a-ntregul pe rugul patimilor, de trei ori revine participiul *ars* (ce-i drept, cu sensuri diferite). În strofa 1, în cadrul unei imagini deosebit de îndrăznețe, auzim de „fierul *ars* în foc" (vers. 6) cu care poetul vrea să-și înscrie (mai bine-zis: „să-și *înfiare*") blestemul pe fruntea tinerilor; în strofa a 2-a participiul-epitet apare într-o lungă enumerare ornată de trei *și*, adică de figura numită „polisindeton" (vers. 11—12), iar după mărturia strofei a 5-a tinerii înșiși sînt „*arși* pîn-în rărunchi" (vers. 27).

Între astfel de repetiții, grupate cîte 2 sau cîte 4, se intercalează strofa a 4-a unde regăsim de două ori un alt procedeu binecunoscut și anume „gruparea ternară":

Ce am de-alege oare în seaca-vă ființă?
Ce foc făr'a se stinge, *ce* drept fără să-mi mintă,
O oameni morți de vii!
Să vă admir curajul *în* vinure[22] vărsate,
În sticle sfăremate, { <femei> / hurii } nerușinate
Ce chiue-n orgii?[23]

[22] Pentru alte exemple ale pluralului arhaic în *-ure* (*cîmpure, vînture, ceriure, dorure* aproape toate din poeziile juvenile cu ritm dactilic!), cf. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 337—338.

[23] Această grupare ternară are particularitatea că prepoziția celor trei expresii paralele nu se repetă decît de d o u ă o r i, rămînînd subînțeleasă — din motive metrice — în cazul al treilea. Să amintim în treacăt că cuvîntul *hurie* se întîlnește și la Alecsandri pentru a caracteriza atmosfera orientală (DA); aici, dimpotrivă, se simte și influența semantică a cuvîntului german *Hure*.

În strofa a 5-a, afară de amintitele construcţii paralele, ne surprinde şi un nou fenomen al sintaxei poetice : în vers. 25—26 cîte o construcţie posesivă e tăiată în două de cezura care, totodată, pune mai bine în relief cei doi termeni ai acestor construcţii, adică posesiunea şi posesorul. Procedeul există şi în poezia romantică franceză; la Hugo (*L'expiation*) citim aceste versuri :

La plaine, où frissonnaient les drapeaux déchirés,
Ne fut plus, *dans les cris* | *des mourants* qu'on égorge,
Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge [24].

La Eminescu acelaşi procedeu revine în două versuri paralele :

Vă văd lungiţi pe *patul* | *juneţii* ce-aţi spurcat-o
Suflînd din gură *boala* | *vieţii* ce-aţi urmat-o... [25],

Cu o aşezare similară a cezurii începe şi partea a doua, evocarea trecutului şi glorificarea învierii acestui trecut în Italia, centrul antic al popoarelor romanice (nu sîntem oare în 1866?) : [26]

Sculaţi-vă, căci *anii* | *trecutului* se-nşiră,
În şiruri triumfale stindardul îl resfiră,
Căci Roma a-nviat...

---

[24] Importanţa acestor cazuri caracterizate de trecerea u nei sintagme dintr-un emistih în celălalt nu trebuie minimalizată; dimpotrivă, fenomenul în chestiune ar merita să fie examinat mai pe larg în lumina consideraţiilor lui G. Lote (*La césure dans l'alexandrin français*, în *Revue de phonétique*, III, p. 221 şi urm.). Din motive de fonetică sintactică o construcţie posesivă aşezată într-un s i n g u r emistih conduce în mod aproape inevitabil la un fel de estompare a efectului produs de „posesiune" : accentul principal al construcţiei cade pe „posesor" (v. de pildă următorul vers din *Strigoii*, partea a III-a : „Nu văd în *fundul nopţii* o umbră de roşeaţă"). Totodată versul citat al lui V. Hugo nu este altceva decît un caz particular al „alexandrinului ternar" (4 + 4 + 4), introdus de romantici (v. tot la Hugo : „Ils se battent — combat terrible ! — corps à corps". *Mariage de Roland*). Despre originea cezurii alexandrinului v. P. Verrier, *Le vers français*, Paris, 1932, vol. II, p. 188 şi urm.; despre cezura alexandrinului modern v. W. Suchier, *Französische Verslehre*, Tübingen, 1952, p. 126—187, cu bibliografie.

[25] Şi restul strofei e conceput într-un stil foarte îndrăzneţ pentru epoca în care s-a scris :

Sau *bestiilor* care pe *azi* îl ţin în fiară
Cum linguşiţi privirea, cea stearpă şi amară,
Cum căderi în genunchi !

Cu privire la aceste versuri N. Moraru scrie : „Semnalăm acest vers preţios în care poetul ţintueşte bestiile care ţin în fiare pe azi. Despre ce este vorba? Fără îndoială despre regimul asupritor care încearcă să ferece elanurile şi ridicările liberatoare ale maselor" (*op. cit.*, p. 261). Cuvîntul *bestie* pare a fi una din acele metafore luate din limba vorbită pe care nici mai tîrziu nu o mai regăsim în lexicul poetic, ci doar în proza lui Vlahuţă, Caragiale etc. Substantivarea adverbului în *azi* (cfr. germ. *das Heute*, magh. *a ma* etc.), neînregistrată, după cît ştiu, de nici un dicţionar şi mai ales întrebuinţarea acestui nou substantiv l a a c u z a t i v) e un fenomen foarte rar în limba lui Eminescu. Cf. *cu mîne, cu ieri* în poezia *Cu mîne zilele-ţi adaogi...* (O. vol. II, p. 169 şi urm.).

[26] Motive asemănătoare se găsesc nu numai la A. Depărăţeanu (O. vol. I, p. 274), ci şi la Alexandrescu (*Mormintele*; *La Drăgăşani*). În *Junii corupţi* se recunoaşte în mod vădit ecoul Risorgimento-ului.

În versurile următoare alexandrinii servesc doar de introducere pentru deviza *Poporul împărat*, așezată drept poantă la sfîrșitul strofei:

Din nou prin glorii calcă cu fața-(i) înzeită [27],
Cu faclele-i nestinse, puterea-i împietrită [28],
Poporul împărat [29].

Motivul „virtus Romana rediviva" e reprezentat și de versurile 49—54 care — ca și atîtea alte strofe — culminează cu două versuri scurte:

Vedeți, *cum* [30] urna crapă, cenușa reînvie,
Cum murmură trecutul cu glas de bătălie
Poporului roman:
Cum umbrele se-mbracă în zale ferecate,
Și frunțile cărunte le-nalță de departe [31]
Un Cesar [32], *un Traian*.

Cu strofa a 6-a începe însă și p a r t e a e x h o r t a t i v ă a poemei, caracterizată de imperativele *sculați-vă!* (de două ori), *încingeți-vă spada!* Ca și cînd tînărul Eminescu ar fi dorit să răspundă la întrebarea retorică a lui Bolliac: „Ce? Acvila Daciei va sta fără Tirteu?" (*La D-l Ioan Văcărescu*). Cînd exclamația *sculați-vă!* răsună pentru a doua oară, deodată ea lărgește orizontul: glasul poetului cu „arama" sau „*tromba* [33] de moarte purtătoare" vestește

[27] *Înzeit* este, după DA, un „cuvînt literar"; tînărul Eminescu pare a fi moștenit acest neologism de la Alecsandri („Un suflet *înzeit*/Privește fără spaimă l-al vieții asfințit", ap. DA).

[28] Această grupare ternară (construită din nou cu omiterea prepoziției în membrul al treilea) ar putea evoca vestitul tablou al lui Delacroix, *Libertatea călăuzind poporul*, analizat de către Elena Vianu în cartea sa despre Delacroix (București, 1960, p. 119 și urm.).

[29] Despre aplicarea unor substantive ca epitete metaforice v. mai sus, p. 33, nota 22. Modelul expresiei e fr. *le peuple souverain*; la Heliade găsim și transcrierea literară *poporul suveran* (O. vol. I, p. 470; v. și titlul ziarului revoluționar din 1848: *Poporul suveran*). Scopul introducerii acestei expresii era de a pune evenimentele din Italia sub semnul Revoluției franceze, Cf. Vianu, *Poezia*, p. 1617, D. Popovici, *Limbă și lit. mold.*, 1958/2, p. 56—57, *Ist. lit. rom.*, vol. II, 1955, p. 106—107.

[30] Din nou apare o grupare ternară de inspirație retorică.

[31] Asonanța *ferecate/departe* este probabil de origine populară; în cîntecele culese de Eminescu însuși găsim *verde/vede*, *roată/poartă*, *curate/moarte* etc.

[32] Accentuat: „*un Cèsar*". Aceeași variantă, curentă și azi, se găsește în următorul vers safic: „Singur tu te-ai mirat de tine, o *Cèzar*" (O. vol. III, p. 117). Forma *Cezàr(ul)* e atestată de următoarele versuri din *Împărat și Proletar*: „*Cezaru-ncă* veghează la trunchiul cel plecat"; „Uimit privea *Cezarul* (∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪) la umbra cea din nouri" (O. vol. I, p. 63).

[33] V. într-o traducere din Pindemonte a lui Heliade: „Quando rimbomberà l'ultima *tromba*" — „Quand va resbumba ultima *trumbă*" (*Curs rom.* vol. III, p. 85, în C. Tagliavini, *L'italianismo di Ion Heliade Rădulescu*, Roma, 1926, p. 41).

celor asupriţi dreptate şi libertate. În acest caz subms.-ul Elena ne-a păstrat unele variante demne de interes :

Sculaţi-vă !... { <arama>[34] / căci tromba } de moarte purtătoare
Cu glasul ei { <cel sumbru> / lugubru[35] } răcneşte la popoare
Ca { <zimbrul> / leul } spăriat ;
Tot ce respiră-i liber, a { <tutulor> / tuturor } e lumea
Dreptatea, libertatea nu sînt numai un nume
Ci-aievea s- { <au> / a } serbat.

De ce răsună însă, paralel cu evocarea trecutului glorios, „arama" sau „tromba de moarte" r ă c n i n d l a p o p o a r e cu glasul ei „sumbru" sau „lugubru"[36]? Pentru a înţelege aceşti termeni atît de surprinzători la prima vedere, trebuie să ţinem seama de concepţia istorică pe care Eminescu avea s-o schiţeze şi mai tîrziu, cu largi trăsături de penel, în următoarele versuri din *Memento mori* (O. vol. IV, p. 141) :

... deşi-n inima noastră sînt seminţe de mărire,
Noi nu vrem a le cunoaşte ; căci străina-ne gîndire
Au zdrobit a vieţii veche uriaş, puternic lanţ.
Secoli lungi ce-au rămas văduvi[37] de a Romei spirit mare
L-au creat... În noi el este ; noi îl stingem. Dacă moare,
Noi murim... ramul din urmă din trupina de giganţi.

Ceva asemănător se ascunde în „nunta cea de moarte" (mai tîrziu : „danţul cel de moarte") a generaţiei osîndite ; mii de batalioane „se învîrtesc roată" într-un „diluviu de foc"[38] ; totodată, precum o cere şi Toma Nour (această „natură catilinară") în *Geniu pustiu*[39] :

Cad putredele tronuri în marea de urgie,
Se sfarmă de odată cu lanţul de sclavie
Şi sceptrele de fier ;

---

[34] După părerea noastră, în acest context *aramă* ar putea să însemne „trompetă", fiind sinonim cu *trombă* : să ne gîndim la sensul asemănător al cuvîntului *aes* din limba latină ; la Virgiliu *aere ciere viros* înseamnă „rassembler les guerriers, au son de la trompette", v. Benoist-Goelzer ; totuşi, pe baza dicţionarelor (DA, DLRLC etc.) colectivul dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu a admis sensul „clopot" (cf. O. vol. I, p. 69). De fapt prin *aramă s-ar putea înţelege orice obiect făcut din acest metal.*

[35] Despre împerecherea cuvintelor *sumbru* şi *zimbru* cf. cap. I, p. 42.

[36] Evident că în expresia *glas sumbru* se ascunde un caz de sinestezie ; cf. în franceza modernă antiteza dintre *voyelles claires* şi *voyelles sombres.*

[37] Şi acest calc semantic poate fi de origine latină ; cf. *viduus* în expresiile ca *vidua arbor* (Horaţiu).

[38] Comp. cu expresia *diluviu de flăcări* (*Memento mori*, vers 388).

[39] *Scr. lit.*, p. 145—146.

În două părți infernul portalele-și deschide,
Spre-a încăpea cu mia răsufletele hîde
Tiranilor ce pier!

După acest „fortissimo" care termină partea a doua — de caracter exhortativ — să restabilim pentru totdeauna linia punctată, adică semnul de suspensie care, deși figurează în subms.-ul Elena (O. vol. I, p. 277), a fost suprimat aproape din toate edițiile. Numai o astfel de indicație de „pauză generală" poate despărți în mod destul de clar acordurile grave ale încheierii, de viziunea centrală a măreției. Asemenea efecte de contrast, proprii gustului romantic, subliniază puternic muzicalitatea compoziției; ca analogie, ne-am putea referi la mai multe exemple din Liszt și Ceaikovski, precum chiar la o operă postromantică ca *I pini di Roma* de Respighi. Tabloul roman dispare deci ca o nălucă de măreție, iar italianismul *în darn* — luat de-a dreptul de la Heliade [40] ca și cuvîntul *trombă* — introduce o nouă serie de reflexii întunecoase. Stilul, ca și la începutul poemei, e încărcat de metafore și imagini, dar imaginile, în cele mai multe cazuri, își păstrează plasticitatea, adică mai oglindesc cîte un crîmpei de realitate. Firește, trebuie să acceptăm faptul că aproape în fiecare vers găsim cel puțin o expresie stilizată care, conform intențiilor de atunci ale poetului, se detașează de vorbirea curentă. Ca și cînd tînărul poet ar fi cunoscut observația unui cercetător modern al stilisticii despre limba, plină de reminiscențe clasice, a lui Paul Valéry: „non point des mots rares, mais un rare emploi des mots" [41]. În vers. 61 ne surprinde „*voacea*-mi de *eco* repetită" (O. vol. I, p. 277); varianta romînizată a acestui latinism-italienism nu e înregistrată de dicționarele moderne, precum nu e nici varianta *èco* (cu accentul pe prima silabă, ca și în *O călărire în zori*, vers. 76: „Iar *Eco* își *rî*de de *blîn*dele *plîn*geri"; cf. lat.-germ. *Echo*, ital. *eco*) [42]. În vers. 62 *aramă* nu e luat în sensul de „clopot" ca de obicei (DA, DLRLC), ci face aluzie ori la *lira* poetului (vers. 6), ori — ceea ce e mai probabil — la „tromba de moarte purtătoare" (cf. vers. 36 și nota 33). Epitetele *amorțită* și *leșinat* trebuie puse în paralelă cu calificativele de la început și anume cu adjectivele *amăgit* și *amețit*. Virtutea (personificată!) e *despletită* în semn de doliu; imaginea poate fi luată din antichitate, dar se reazimă și pe realitatea vieții țărănești (cf. la Creangă): „Baba muri... și nurorile *despletite* o boceau de vuia satul", DLRLC, s.v.). În expresia *Patria-ne zeie* (subms.-ul Elena, O. vol. I, p. 277), constatăm din nou adjectivarea unui substantiv (cf. *Madona Dumnezeie* în: *Venere și Madonă*, vers. 13). La sfîrșitul strofei e neobișnuit (și neobservat de lexicografi) *înghețat* cu sensul de „amorțit, nesimțitor".

În următoarea strofă o serie de imagini (uliul, „pasărea de zboru-i din ceriuri dismețită", muntele „cu fruntea răspicată de trăsnete") e pusă în serviciul „autoanalizei" poetice. Reauzim motivul singurătății; totodată în vers.67:

Și singur stau și caut ca uliul care cată

---

[40] Cf. la începutul *Michaidei*: „*În darn* o crudă soartă i-alungă ne-mpăcată,/ *În darn* conspiră ladul să-i ție-n întunerec" (ed Popovici, vol. I, p. 200). Pentru alte exemple din limba poetică (Negruzzi, Bolintineanu) v. DLRLC. Să adăugăm un exemplu și din Bolliac: „Însă *în darn* s-ascunde, e sunet ce-nțeleg" (*La D-l Ioan Văcărescu*).

[41] H. Morier, *La psychologie des styles*, Geneva, 1959 p. 295.

[42] Cf. însă: „Ecou-i răspunde cu vocea-i vuindă" (*O călărire în zori*, vers. 19).

reapar unele aliteraţii care, prin preciziunea lor sugestivă, pot fi apropiate de cascadele de aliteraţii din strofa a 2-a. Versul următor introduce acordul naturalist aşezat în primul vers scurt : „Un *stîrv spre*-a-l *sfîşia* ; în acest caz, fonetica expresivă, în loc de a fi eufonică, subliniază gîndirile — ca la Dante, în versurile tumultoase ale *Infernului* — prin acumularea şi stridenţa unui mare număr de consoane. Urmează două fraze paralele : „Ca pasărea . . .", „Ca muntele . . ." cu o încheiere tot aşa de tragică („Un trăsnet ar purta"). Toate aceste amănunte corespund în mod organic primei părţi unde unităţile ritmice serveau spre a pune în relief unele fraze deosebit de laconice : „Blăstemul îl invoc" (vers. 3) ori „O oameni morţi de vii" (vers. 21). Nu fără pricină vorbesc unii critici, tocmai în legătură cu această odă satirică, de „versuri cizelate în marmoră" [43].

În ultima strofă bogăţia de imagini se mărgineşte la versurile 76—78, însă ce introducere bine orchestrată ne conduce la aceste imagini antitetice ! Muzicalitatea strofei trebuie simţită în toată complexitatea ei artistică (să notăm din nou aliteraţiile, chiar dacă se nasc din anumite repetiţii, şi să nu modificăm aspectul fonetic al versului 75, scriind *sfînt* în loc de *sînt*) :

Dar cel puţin nu spuneţi că aveţi *simţeminte*,
Că-n *veci* nu se îmbracă în *veştede veşminte*
Misteriul cel *sînt* ;
Căci vorba voastră sună ca plîns la cununie,
Ca cobea ce îngînă un cînt de veselie,
Ca rîsul la mormînt.

Aliteraţiile cele mai diferite se încrucişează în această strofă în care punctul de culminaţie pare a fi expresia „misteriul cel sînt". Cu ajutorul acesteia Eminescu subliniază contrastul deosebit de puternic între aceşti „morţi de vii" şi aspiraţiile mai nobile, mai sfinte ale spiritului său dornic de libertate. Cu acest acord pe care îl domină „misteriul" şi cu o ultimă grupare ternară, bazată pe trei comparaţii paralele, se încheie această mare odă patriotică din literatura romînă.

★

Ca epilog, mai avem de spus un cuvînt despre paralela ce se stabileşte de obicei între *Junii corupţi* şi *Scrisoarea III* [44]. Despre această problemă academicianul Tudor Vianu a făcut următoarele reflecţii (*Poezia*, p. 16—17) : „bucata *Junii corupţi* e prima satiră eminesciană. Pe aceşti „juni corupţi" secătuiţi de orice simţire, poetul vrea să-i înflăcăreze pentru idealurile libertăţii revoluţionare, în care scop el invocă măreţia trecută a Romei şi statura „poporului împărat" . . . Mult mai tîrziu, cînd Eminescu se va ridica cu glasul maturităţii pentru a vesteji, în *Scrisoarea III*, societatea contimporană, păcatul acestei societăţi va fi tot scepticismul pe care-l acuză acum şi care va rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, iar amintirile romane vor fi şi atunci mijlocul prin care el încearcă să ruşineze prezentul". Din punct de vedere stilistic, *Junii corupţi* şi *Scrisoarea III* nu aparţin aceluiaşi gen literar : prima poezie reprezintă — ca şi poeziile înrudite ale lui Lermontov — o variantă

[43] N. Moraru, *op. cit.*, p. 261.
[44] Vezi D. Popovici, *op. cit.*, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

romantică a o d e i clasicizante, iar a doua continuă tradițiile, de o natură cu totul diferită, a e p i s t o l e l o r sau scrisorilor poetice.

O d a, chiar dacă biciuiește, tinde la sublim: în ea se relevează un ideal care cere un stil concis și abstract, plin de avînt și de imagini extatice. Nimic asemănător în e p i s t o l e l e de inspirație oratiană de la Boileau la Alexandrescu: n-ar fi exagerată afirmarea că — împreună cu comedia — epistola este întotdeauna, din cauza naturaleței sale, unul din genurile literare cele mai realiste. Acuzările formulate în stilul abstract al odei nu ies (și nici nu pot ieși!) din sfera generalităților; în epistolă, dimpotrivă, pătrund aproape totdeauna numeroase amănunte concrete și adeseori identificabile cu realitatea. Se poate deci spune că unele idei comune privitoare la critica scepticismului și — să adăugăm imediat — a decăderii morale nu constituie încă o tranziție absolut sigură de la *Junii corupți* la *Scrisoarea III*. Ar fi mai exact să afirmăm că asemenea idei aveau să fie formulate mai tîrziu în diferite alte stiluri, adică nu numai în ritmul trohaic al stilului „epistolar" romîn, ci și de pildă, în stanțe (sau „ottave rime") de inspirație byroniană. Să contrapunem deci „versurilor de fier" din *Junii corupți* fluiditatea discursivă a acestor stiluri posterioare; exemplele noastre sînt luate din ciornele *Scrisorii III*.

Stil de epistolă (cca. 1872—1873; O. vol. II, p. 275):

Și veniți napoi drept minte o sticluță cu pomadă
Drept privire un monoclu — drept onoare (—) o barbă fadă (!)
Drept știință-aveți în minte, vreun vals din ball-Mabille(!)
Și în schimb cu toat-averea v-un papuc de curtezană
Ce pretindeți? Chiar coroana — unde este v-o coroană
Să punem pe astă frunte, care poartă (—) acest sigil?

Stil byronian (cca. 1878—1879; O. vol. II, p. 284):

Ghebos, urît și lacom, stegar de crailîcuri,
Acuma stă pe oameni de treabă să-i inculpe,
Tovarăși de hoție { <și de caraghiozlîcuri>[45] / aprob-a lor nimicuri,
Aplaudă cuvîntul și schimele de vulpe
Spre sară ei vor merge să facă cabazlîcuri
Actrițele din Orpheu strîngîndu-le de pulpe
Pe buze au virtute și-n ei monetă calpă.
Canalii sînt depline din creștet pîn-în talpă.

Deosebirea este cît se poate de stridentă; vocabularul caracteristic acestor două stiluri din epoca de maturitate va fi studiat în capitolul IX, care tratează despre realismul limbajului poetic eminescian.

[45] Cf. O. vol. II, p. 281.

Cîteva poeme clădite pe antiteze

Scanned with OKEN Scanner

Nu e un fapt întîmplător că tocmai epoca vieneză, adică sfîrşitul adolescenţei se caracterizează prin poezii a căror structură se întemeiază pe antiteze puternice. Se poate afirma fără exagerare că după situaţiile pe care le cunoscuse pînă atunci, numai la Viena poetul a avut prilejul să observe mai bine antagonismele vieţii moderne. Două importante poeme (*Venere şi Madonă*, laolaltă cu *Înger şi Demon*) se mişcă încă pe planul afectiv: „antinomii ale dragostei" din problematica romantismului. Totuşi în amîndouă compoziţiile se iveşte problematica socială, a doua conţinînd — după mărturia unui fragment (ms. 2290, f. 53—54; O. vol. I, p. 338) — chiar şi discursul revoluţionar al „Demonului". În alte două compoziţii, mai importante poate decît celelalte, obişnuitul fond afectiv cedează locul altor probleme de un interes mai larg care au căpătat amploare din dorinţa vădită a poetului de a-şi delimita atitudinea atît faţă de o literatură pe care caută s-o reînnoiască (*Epigonii*), cît şi faţă de o societate frămîntată de conflicte (*Împărat şi Proletar*). Toate aceste antagonisme trebuiau însă relevate prin mijloace stilistice apropriate, pe care poetul le-a găsit fără ezitare: studiind cele patru poeme în „adîncime", adică ţinînd seamă de etapele succesive ale cristalizării lor, e uşor să recunoaştem în fiecare din ele o voinţă creatoare care plăsmuieşte tot materialul de idei şi de forme după tiparele unei singure concepţii fundamentale; numai amănuntele aveau să treacă prin canalurile întortocheate ale realizării artistice. În cele ce urmează, deoarece este imposibil — din cauza lipsei de spaţiu — să analizăm toate poemele clădite pe antiteze, ne vom mărgini la două: *Înger şi Demon* va ilustra metamorfozele stilului eminescian în cadrul versului trohaic de 16 ori 15 silabe, iar *Împărat şi Proletar*, acel „parlando" patetic pe care nici nu-l putem închipui decît în alexandrini energic cadenţaţi (în acest caz cezurile şi pauzele amplifică adeseori rezonanţa cuvintelor) [1].

[1] O asemenea constatare a fost făcută în timpul din urmă de Etkind în legătură cu versul lamartinian: „Muzicalitatea versului lamartinian, — scrie cercetătorul sovietic, — ca purtătoare a emoţiei poetice, înseamnă cîteodată mai mult decît înţelesul obiectiv şi logic (предметно-логическое значение) al cuvîntului" (*Семинарии по французской стилистике*, vol. II, p. 21).

Înger şi Demon

Iată mai întîi etapele prin care a trecut plăsmuirea acestei teme; precum vom vedea, avem de-a face cu o elaborare aproape interminabilă.

Prima etapă e reprezentată de acele 11 strofe (O. vol. I, p. 335 şi urm.) (subms.-ul Marta, nr. 16, ms. 2259, f. 27r–28r) din care se compune poezia aproape autonomă (nu textual, ci din punctul de vedere al concepţiei) *E îngerul tău ori umbra ta?* (după Botez, p. 298, titlul ar fi fost : *E îngerul tău ori umbra?*), Această redactare prezintă tema sub forma ei iniţială, fără acele elemente secundare pe care majoritatea comentatorilor le cred inerente nucleului tematic. În acest text mai pulsează cîteva impresii reale, cîteva crîmpeie de viaţă trăită pe care nu e greu să le reconstituim în mod destul de plauzibil.

Din fericire, textul din subms.-ul Marta poartă şi o dată aproximativă: „1869 Dec.". Sîntem deci în epoca cînd în jurul poetului apar mai multe tinere vieneze, bunăoară o blondă Marta, „deprimată de urîţenia sa" (v. Călinescu, *Viaţa*, p. 198) şi o nu mai puţin blondă Eliza despre care Eminescu zise cu entuziasm lui Stefanelli : „Cunoşti tu povestea Ilenei Cosînzene? Aşa mi-o închipuiesc eu cum e această damă. Ai văzut ce ochi frumoşi albaştri, ce păr bogat de aur are şi ce frumoasă e în toate? Parcă-i chip tăiat din marmoră" (*ibid.*, p. 201). Luînd în considerare încă un text (ms. 2259, f. 280v) şi mai ales versul în care e vorba de „un înger blond cu diadem de stele" (în textul definitiv, vers. 49 : „Ea? — O fiică e de rege, blondă-n diadem de stele..."), s-ar părea că tînăra vieneză cu care Eminescu a vizitat odată una din istoricele biserici din Viena — după mărturia primelor versuri, probabil Stefanskirche [2] — e de căutat între aceste cunoştinţe, deşi, la urma urmei, ar putea să fie vorba şi de o necunoscută observată în mod întîmplător în vreme ce se ruga îngenunchiată dinaintea unui altar. În preajma ei se profilează statura tînărului rezemat de braţul unei cruci. Situaţia reiese limpede din poezia *E îngerul tău ori umbra ta?* care, deşi reprezintă o compoziţie autonomă, conţine multe amănunte trecute mai tîrziu în poemul *Înger şi Demon*. În cele ce urmează dăm primele 20 versuri din textul definitiv, adăugînd între paranteze ascuţite şi textul corespunzător din subms.-ul Marta :

1—4. Noaptea-n { <domă> / Doma } întristată, { <pin> / prin } lumini îngălbenite
<Faclelor de ceară albă> / A făcliilor de ceară } care ard lîngă altare
<Cînd altaru-n fundul domei> / Pe cînd bolta-n fundul Domei } stă întunecoasă, mare
<Nepătruns> / Nepătrunsă } de-ochii roşii { <a luminelor pălite> / de pe mucuri ostenite.

[2] Localizare admisă şi de E. Pálffy în *A román irodalom története* (*Istoria literaturii române*), Budapesta, 1961, p. 207. Poate e vorba de icoana Madonei din Máriapócs (sec. XVII).

5–8. În biserica pustie { <lîng-altarul> / lîngă arcul } din părete
Genunchiată stă pe trepte o copilă { <îngerească> / ca un înger
<Cînd nainte-i { <stă-n icoană> / pe icoană } stă în gloria-i cerească>
Pe-a altarului icoană în de raze roşii frîngeri
<Maica regelui iubirei ce pe lume tristă> / Palidă şi mohorîtă Maica Domnului se } vede.

9–12. <În biserica cernită printre negri muri de jale
Nepătrunşi de-a nopţii stele ce asupra ei veghează
Îngerul-copil stă, plînge şi la mamă-ngenunchiază
Mama lumei, mama milei, mama plîngerilor sale>

O făclie e înfiptă într-un stîlp de piatră sură;
Lucii picături de smoală la pămînt cad sfîrîind
Şi cununi de flori uscate îşiesc amirosind
Şi-a copilei rugăciune tainic şopotind murmură.

13—16. Cufundat în întuneric, lîng-o cruce mărmurită
<Coatele pe braţul crucei le distind şi le aşez
Şi din umbra mea cea deasă ca un demon eu veghez>
Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon *El* veghează,
Coatele pe braţul crucii le distinde [3] şi le-aşează,
Ochii { <mormîntaţi> / cufundaţi } în { <capu-mi> / capu-i, } fruntea tristă şi-ncreţită.

17—20. Şi bărbia { <mea> / lui } s-apasă { <pe a crucei> / de a pietrei } umăr rece,
Părul { meu / său } negru ca noaptea peste-al marmurei braţ alb;
<Pe cînd> / Abia } candela cea tristă cu *reflectul* [!] { <său> / ei } roz-alb
<Faţa îngerului palid cu lumina-i vrea să-nnece>
Blînd o rază mai aruncă ce peste-a lui faţă trece.

Aceste 20 de versuri, printre cele mai instructive, au fost scrise ca un fel de meditaţie autobiografică în anul 1869. În strofa 1, în ciuda numeroaselor modificări, elementele cele mai statornice ale compoziţiei par a fi reprezentate de cuvintele *noapte* şi *Domă*. Deşi, în acest context, *noaptea* nu înseamnă „în toiul nopţii, într-o noapte tîrzie", ci mai mult „într-o seară tîrzie, după înserare ori înnoptare", cuvîntul trebuia pus la începutul primei strofe pentru a evoca şi a simboliza acel mediu întunecos în care va apărea

[3] Corecţie propusă, pe baza textului apărut în CL, de I. Creţu (LR, 1960/1, p. 88).

fata „*ca* un înger" şi poetul „*ca* un demon". Precum vom arăta mai jos, în calificările acestea particula *ca* joacă un rol esenţial: mulţumită acestei construcţii comparative se operează trecerea de la simpla impresie vizuală la o prezentare mai adîncită a realităţii. Înainte de a examina însă această problemă, să vedem ce valoare expresivă avea pentru poet, în 1869, cuvîntul *domă* (pus în valoare mai ales de majusculă în forma „Domă").

Dom, adică forma masculină a aceluiaşi cuvînt (comp. fr. *dôme*, germ. *Dom*), se întîlneşte de mai multe ori în poemul *Strigoii*: acolo însă, într-un sens foarte vag, e vorba de clădirea monumentală unde „pe-un jilţ tăiet în stîncă" şede „preotul cel păgîn" (cf. vers. 116: „În *dom* de marmur negru ei intră liniştiţi"; vers. 128: „Şi o suflare rece prin *dom* atunci aleargă"; vers 136: „Se zgudue tot *domul* de pare-a fi de scînduri"). Tot acolo găsim o dată, în legătură cu mitologia germană, varianta *domă* (vers 26: „Căci Odin părăsise de gheaţă nalta-i *domă*")[4]. Cu totul altceva *e doma* din *Înger şi Demon*. Nu mai este un locaş de cult oarecare, ci fără îndoială o veche şi spaţioasă biserică catolică cum era *Domul* din Colonia. Tocmai din această cauză ne-am gîndit la Stephanskirche, catedrala arhiepiscopală din Viena, care în nemţeşte, în vorbirea curentă, e numită şi *Dom*[5]. Încăperea descrisă de Eminescu pare imensă şi pustie: „bolta din fundul *Domei*" şi „arcul din părete" sînt abia iluminate de „*faclele* de ceară albă", adică de marile lumînări de ceară care „ard lîngă altare". Descrierea făcliilor prezintă o curioasă evoluţie în vers. 4, unde — pentru a evita repetarea cuvîntului *lumine-lumini* — poetul a introdus o frumoasă metaforă: „ochii roşii de pe mucuri ostenite". Evident că în cazul acesta *ochi* înseamnă (v. DLRLC, sensul 13), „pată de lumină, licărire, punct strălucitor" (alte exemple la Coşbuc, Rebreanu şi Sadoveanu).

Toate aceste particularităţi lexicale, puse în serviciul unei evocări cît mai precise a realităţii, au fost integrate într-o perioadă bine închegată de 8 versuri care, atît în prima redactare, cît şi în textul definitiv, se termină printr-o evocare a chipului reprezentat de icoană: „palidă şi mohorîtă Maica Domnului se vede". În sfera palidelor lumini care ard dinaintea icoanei apare şi copila: e semnificativ că epitetului simplu *îngeresc* („copilă *îngerească*") i s-a substituit formula comparativă amintită: „o copilă ca un înger", care, la rîndul ei, a atras după sine modificarea versului 7 şi introducerea unei construcţii atributive din cele mai rare: „Pe-a altarului icoană *în de raze roşii frîngeri*"[6]. Substantivul *frîngeri* pare tot aşa de neobişnuit ca şi antepunerea construcţiei „de raze roşii" şi acumularea celor două prepoziţii (prima referindu-se la cuvîntul

---

[4] Forma feminină, introdusă poate de Heliade (cu sensul de „cupolă", v. „*doma* lui San Petru", *Cursu* LIX), e folosită de Eminescu şi în alte cazuri: în *Memento mori* (vers. 225: „*Vezi* oraş cu *dome* albe strălucind în verde crîng") şi în *Călin Nebunul* (vers. 168: „Între-n *domele* de nouri argintii mulficoloane), iar mai tîrziu de Macedonski (DLRLC). În legătură cu exemplul din *Memento mori* trebuie să precizăm că şi în acest caz *domă* înseamnă pur şi simplu o vastă clădire; nu se poate deci admite părerea lui G. Călinescu după care „poetului oraşul grecesc antic i se înfăţişează cu dome, adică cu cupole" (SCILF, VI, p. 68). În realitate, în aceste exemple *domă* are acelaşi înţeles de „clădire monumentală" pe care l-am atribuit cuvîntului în *Strigoii*.

[5] Tot un ecou al impresiilor vieneze trebuie căutat în poezia *Vis* (1876), unde chiar şi biserica ortodoxă (!) unde zace Domnul mort (adică poetul!) e numită „*domul* cel regal" (vers 8).

[6] O construcţie asemănătoare se va mai introduce în textul definitiv al versului 30: „Cu de marmur-albă faţă".

calificat *frîngeri*, iar a doua la calificativul substantival „raze roşii"). Să mai observăm că în expresiile „ochii *roşii*" şi „raze *roşii*" se repetă acelaşi adjectiv, ceea ce nu rezultă însă dintr-o inadvertenţă : avem mai mult impresia că poetul voia să insiste asupra acestei luminiscenţe roşietice.

Din strofa a 3-a s-au păstrat două redactări cu totul diferite ; textul primitiv conţinea însă cîteva elemente care merită să fie semnalate. Prima redactare a versurilor 9—10 ar fi ridicat deasupra bolţilor gotice ale Domei o boltă şi mai vastă : cerul înstelat. Mulţumită acestei imagini, plîngerea „îngerului-copil" ar fi fost aşezată într-un cadru cosmic, iar între stelele „ce asupra ei [adică : asupra bisericii] veghează", şi Maria, „mama plîngerilor sale", se stabilea un fel de corespondenţă mistică. Se poate regreta sacrificarea versului deosebit de melodios „Mama lumei, m a m a m i l e i, mama plîngerilor sale" ; în acest vers calificativul al doilea reproduce literal expresia „Mater misericordiae", unul din epitetele binecunoscute ale Mariei în liturghia latină [7].

Totuşi nu e greu să explicăm de ce a renunţat Eminescu la această zugrăvire a evlaviei naive. Pe de o parte căuta să evite orice reluare a celor spuse în *Venere şi Madonă* ; pe de altă parte, dat fiind că în redactarea definitivă accentul s-a pus pe figura demonică a „sufletului apostat", o analiză prea amănunţită a sentimentului religios ar fi atenuat efectul de contrast. S-a introdus deci o descriere precisă şi reală a mediului cu verbe onomatopeice (*sfîrîind, fişiiesc, şopotit, murmură*) şi cu regionalismul *amirosi* pe care-l vom regăsi şi la Sadoveanu (DLRLC). În fond textul definitiv al acestei strofe reia motive cunoscute, dar le valorifică într-o limbă foarte plastică, animată de armonii în surdină.

În strofa 4 apare şi cealaltă figură a tabloului : aici nu este un „demon" abstract şi generalizat („El"), ci — poetul însuşi [8]. Deocamdată, aşa cum reiese din textul scris în 1869, personajul rămîne în „umbra sa cea deasă" şi numai un singur vers (22) explică de ce tînărul acesta enigmatic trebuia prezentat „ca un demon" :

Ea : o inimă de aur — El : un suflet apostat.

Chiar şi atitudinea tînărului demonic se opune aceleia a „îngerului" îngenunchiat : el, fără să se roage, îşi aşază cotul pe braţul unei cruci de mar-

[7] Despre alte împrumuturi din frazeologia liturgică v. observaţiile noastre privitoare la expresia *lumină din lumină* (*Luceafărul*), p. 180. Vezi şi rugăciunea intercalată în *Ta iwam asi* : O. vol. IV, p. 363 ; vol. V, p. 383—386. Mai e de observat că figura fetei sărace şi nenorocite din acest poem (început încă din 1871) arată anumite asemănări cu „îngerul" din 1869.

[8] Pentru a ne înfăţişa mai bine poetul-demon, cufundat „într-o umbră neagră, deasă" nu e fără folos să stabilim o paralelă între aceste strofe din *Înger şi Demon* şi cunoscutul portret al lui Toma Nour din *Geniu pustiu* (cap. I, *Scr. lit.*, p. 141) : „Ai fi crezut că e un p o e t a t e u, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan... un Satan mîndru de cădere... un Satan dumnezeesc, care trezit în cer a sorbit Lumina cea mai sfîntă, şi-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepţiunea şi tristeţea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceriu". Despre figura demonului vezi şi observaţiile recente ale lui Călinescu : SCILF. VII, p. 40. Despre demonul f r u m o s al romantismului Marcel A. Ruff scrie următoarele : „Le Démon n'est plus le monstre hideux et grotesque du moyen âge. Depuis Milton, il n'apparaît plus que sous les traits du bel ange triste et surtout du séducteur" (*L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Paris, 1960, p. 60).

mură. Avînd în vedere și cele spuse despre *Mortua est*, pare evident că în cazul lui Eminescu una din componentele „demonismului" era de natură religioasă; la aceeași concluzie ajungem dacă ne raportăm la un pasaj cunoscut din *Sărmanul Dionis*, în care se descrie „exilul" Mariei și al lui Dionis:

„Era un contrast plăcut...: chipul unui tînăr *demon* lîngă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoială" (*Scr. lit.*, p. 81).

Fără să admitem concluzia lui Murărașu, după care „plecînd de aci a ajuns Eminescu la poezia *Înger și Demon*" (*ibid.*; pentru teza opusă v. Perpessicius, O. vol. I, p. 334), din ultimul citat putem trage concluzia că dacă „îngerul", n-a cunoscut niciodată îndoiala, atunci „demonul" reprezintă tocmai tipul opus, fiind chiar încarnarea îndoielii.

Desigur, „demonismul" lui Eminescu conține și motive romantice convenționale; vom mai avea ocazia să retrimitem la unele asemănări între *Înger și Demon*, pe de o parte, și poemul *Eloa* de Vigny, pe de alta. Totuși ceea ce e caracteristic în această atitudine se datorește exclusiv evoluției interioare a poetului. Chiar și întreaga scenă din „Domă" n-ar fi luat poate această înfățișare, dacă n-ar fi existat la Eminescu un fel de predispoziție pentru decorul respectiv (stratificarea unor impresii din copilărie și din adolescență, ale căror ecouri le găsim în *Geniu pustiu*). Cu cît poetul s-a îndepărtat însă de acea „icoană neagră de lemn din biserica noastră <românească>" (*Scr. lit.*, p. 173—174) cu atît mai mult i s-au înrădăcinat în inimă îndoiala și necredința; îi rămînea numai un fel de nostalgie cu care mai contempla evlavia naivă a altora, și, în deosebi, a unui „înger-copil" iubit.

Să revenim însă la textele noastre. Strofa următoare (vers. 21—24) arată deosebit de bine, cum a trecut poetul de la întrebuințarea persoanei 1 la persoana a 3-a; în cazul acesta, pentru a păstra caracterul particular al primei versiuni, cele două texte nu vor fi contopite:

A) *Ea* un înger ce se roagă, *eu* un demon ce turbează
Ea: o inimă de aur; *eu* un suflet apostat
Stau în umbra mea fatală [!] de o cruce rezemat;
La picioarele Madonei tristă, pală, ea veghează.

B) *Ea* un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează;
Ea o inimă de aur — *El* un suflet apostat;
El în umbra lui fatală, {<stă de-o cruce> / stă-n d ă r ă t n i c} rezemat [9]
La picioarele Madonei, tristă, sfîntă *Ea* veghează.

Vestitele antiteze datează deci din anul 1869, aparținînd astfel elementelor p r i m o r d i a l e (și nu celor s e c u n d a r e!) ale compoziției. Tot un element primordial e și semnalarea „umbrei f a t a l e"; această curioasă împerechere de cuvinte trebuie pusă pe socoteala sentimentului de singurătate, ale cărui revelații alcătuiesc un larg șir de imagini de la poemul *Din străinătate*

[9] În CL: *răzemat* (cf. I. Crețu, LR, 1960/1, p. 88). Din nefericire — ca de obicei — nu s-a regăsit textul trimis la tipar. În ms. 2259, f. 27—28 (O. vol. I, p. 335): *rezemat* (v. mai sus).

Scanned with OKEN Scanner

pînă la ultimul vers din *Mai am un singur dor*. Calificativul „suflet apostat" e o aluzie evidentă la necredinţă; prin urmare, n-am putea admite ca T. Vianu că tînărul „nu este un demon, decît poate pentru că e privit din perspectiva fiicei de rege care îl iubeşte" (*Poezia*, p. 34). Nefiind încă vorba de o „fiică de rege", „apostazia" trebuie luată în sens concret. Deocamdată, după indicaţiile poeziei *E îngerul tău ori umbra ta*? un singur cuvînt şi anume verbul „turbează" (înlocuit mai tîrziu prin *visează*, adică printr-un termen vag, dar expresiv şi pasionat) ne-ar permite să lărgim sensul „apostaziei" şi să punem în seama „demonului" un element în plus: critica orînduielii sociale. Pe de altă parte despre demonul care „trezea furia v u l g a r ă" (în sensul e t i m o l o g i c al cuvîntului cf. lat. *vulgus*), nu era deloc vorba în prima compoziţie, unde se insista mai mult asupra misterului care va dezvălui făptura angelică a tinerei fete.

Să observăm totodată cu ce grijă căuta Eminescu să motiveze chiar şi idealizarea copilelor „îngereşti". Din acel „înger" care deja la Negruzzi devenise ca termen ipocoristic un clişeu uzat („Olga e minunată, e un *înger*, dar pururea tristă", DA şi DLRLC, s.v. [10]), poetul creează o imagine vie: u m b r a f e t e i care se înfiripă pe un perete proiectată de lumina făcliilor. Să urmărim de aproape schimbările ce s-au produs, tot sub semnul realismului, în versul 27:

25—28: Pe un mur înalt şi rece de o marmură curată
Albă că zăpada iernei, lucie ca apa lină
<Vezi copila cum aruncă *umbră tristă* ce se-nclină> [11].
Se răsfrînge ca-n oglindă a copilei *umbră plină* —
Umbra ei, ce ca şi dînsa stă în rugă-ngenunchiată.

Urmează cunoscutele întrebări retorice („Ce-ţi lipseşte..."); să reţinem din ele prima. Ca şi într-un pasaj din *Geniu pustiu* [12] — prima interogaţie sugerează anumite corespondenţe între privirea curată a copilei şi înfăţişarea mistică a Madonei:

29—30 · A) Ce-ţi lipseşte oare ţie, copiliţă pală, tristă,
Decît aripile albe ca să fii un înger pal
Ce se pierde în privirea chipului cel ideal
A Madonei ce surîde p e s t e l u m e a a t e i s t ă.

B) Ce-ţi lipseşte oare ţie, blond copil cu-a ta mărire,
Cu de marmur-albă faţă şi cu mîinile de ceară,
Văl — o negură diafană [13] mestecată-n stele; — clară
E privirea-ţi inocentă sub a genelor umbrire.

---

[10] Modelul îndepărtat al metaforei e firesc fr. *ange, mon ange* (atestat în acest sens de la sec. al XVII-lea, vezi şi întrebuinţarea analogă a cuvîntului ангел (ori ангел мой) la Puşkin (*Словарь языка Пушкина*, vol. I, p. 39—40).

[11] În CL.: *resfrînge, umbra* (I. Creţu, LR, 1960/1, p. 88).

[12] Vezi concluzia unui lung monolog din care se va desfăşura tema poeziei *Venere şi Madonă*: „În biserică, în locul Maicei lui Dumnezeu, eu priveam prin lacrimile mele amare de amor — pe acel chip drag inimei mele, pe Poesis", (*op. cit.*, p. 174). În privinţa acestor încercări de identificare mistică e de reţinut şi părerea lui C. I. Calotă după care „dintr-o astfel de pornire confunda şi Novalis imaginea iubitei sale Sophie von Kühn cu aceea a Fecioarei Maria" (*Poezia lui Eminescu şi psihologia romantismului*, Buc., f. d., p. 22).

[13] În trei silabe!

Precum se vede, textul primitiv (varianta A) subliniază ateismul lumii moderne, ceea ce confirmă cele spuse de noi în privinţa rădăcinilor religioase ale „demonismului", iar a doua variantă ne surprinde printr-o mare abundenţă de calificative; în vers. 30 se regăseşte şi acea construcţie atributivă (*Cu de marmur-albă faţă*) pe care am analizat-o mai sus, în legătură cu vers. 7. Amîndouă textele vibrează de o adîncă emoţie care pregăteşte momentul cel mai surprinzător al scenei: în umbra fetei poetul recunoaşte — îngerul ei de pază. Din cauza apariţiei acestui motiv trebuie să ne gîndim la poezia *Înger de pază*, după care figurează compoziţia *E îngerul tău ori umbra ta?* în subms.-ul Marta şi apoi la sugestia mai concretă a umbrelor proiectate pe un perete de lumini tremurătoare; se înţelege de la sine că în astfel de împrejurări conturul nehotărît se desenează halucinant! Din această viziune derivă interpretarea mistică a jocului umbrelor: „este viaţa-i inocentă, viaţa lui ce sîntă p l a n ă (= planează)...". Astfel ajungem la versurile 41—44 care serveau drept concluzie în prima redactare şi care ne surprind iar prin ingeniozitatea lor:

Dar de-i umbra {<ta> / ei} aceea — atunci {<tu un înger eşti> / ea un înger este

<Dară aripile-ţi sînte nu le vede lumea vană>
Însă aripile-i albe lume-a le vedè nu poate
<Numai murii trişti şi palizi văd aripa-ţi diafană
Murii sînţi, ce le reflectă pentru ochii-mi pămînteşti>
Muri sfinţiţi de-a omenirii rugăciuni îndelungate
Văd aripile-i diafane şi de dînsele dau veste.

Cu aceste versuri din care au fost eliminate ulterior cîteva neologisme stridente (ca *vană*) şi care ne orientează din nou atenţia spre „Doma întristată" (motivul iniţial), ar fi putut să se încheie prima parte a poemului şi în textul definitiv; totuşi — din cauza unei concepţii s e c u n d a r e, inspirate poate de *Eloa*, poemul lui Vigny — s-a mai adăugat o strofă cu totul nouă care, prin conţinutul ei, micşorează în oarecare măsură efectul primei părţi. În legătură cu aceste motive secundare Dobrogeanu-Gherea va scrie mai tîrziu următoarele: „Ce mic e decepţionatul, pocăitul şi mai ales i n c o n s e c v e n t u l *şi* n e l o g i c u l demon al lui Eminescu!" (*Studii critice*, 1956, vol. II, p. 11). La prima vedere criticul avea dreptate, pare-se, deoarece strofa adăugată ulterior sună astfel:

Te iubesc! — era să strige demonul în a l u i n o a p t e
Dară umbra-naripată a lui buze le înmoaie;
Nu spre-amor — spre-n c h i n ă c i u n e el genunchi-şi încovoaie
Şi ascultă dus din lume a ei dulci şi timizi şoapte.

Din punct de vedere ideologic, inconsecvenţa e manifestă; să nu uităm cu toate acestea că aceeaşi ezitare între ateism şi vagi reminiscenţe de religiozitate îi caracterizează şi pe alţi „demoni" romantici, între alţii pe Lermontov; n-a scris oare şi el o *Молитва*, după cum şi Eminescu va compune o aeriană *Rugăciune* în 1879? Sînt stări sufleteşti care şi pe plan poetic nu pot fi analizate fără o mărturisire sinceră a şovăirilor şi a inconsecvenţelor. De altfel chiar Dobro-

geanu-Gherea a adăugat cu dreptate (*loc. cit.*) : „Ca şi Faust, Eminescu ar fi putut zice :

Zwei Seelen wohnen in meiner Brust
Die eine will sich von der andern trennen".

Prin constatările de mai sus am încheiat analiza peripeţiilor prin care a trecut nucleul poemului, adică cele 12 strofe de la început, cărora, pe la 1872, poetul le-a dat chiar şi un titlu nou : *Paza innocenţei* (O. vol. I, p. 335). E singura secţiune a poemului care, după părerea noastră, are la bază anumite impresii concrete. Mai departe vom afla un amestec mult mai complex de „Dichtung" şi „Wahrheit", iar anumite metafore trebuie interpretate cu o grijă deosebită, deoarece numai astfel vom ajunge la o înţelegere mai profundă a unor versuri halucinante.

Să subliniem înainte de toate modificarea planului, deoarece, după părerea noastră, nici problemele de compoziţie nu pot fi excluse din domeniul stilisticii. Evident, în epoca (1871—1872) cînd Eminescu lucra cu multe întreruperi la *Înger şi Demon*, preocuparea sa esenţială era să iasă din sfera mărturisirilor individuale pentru a-şi generaliza experienţele într-o compoziţie de structură epică : un triptic romantic. Pentru tabloul inaugural a fost prelucrată *Paza innocenţei* ; trebuiau însă adăugate următoarele două. Partea a doua în care factura epică a fost destul de bine realizată, începe cu un fel de comentariu al meditaţiei precedente : înainte de toate se lămureşte, cine sînt personajele simbolice : *Ea* şi *El*. Pe această treaptă se iveşte motivul cel mai enigmatic : identificarea „îngerului" cu o „regină" sau cu o „fiică de rege". Luînd în considerare trei strofe păstrate într-o ciornă fragmentară (ms. 2259, f. 280^{v}, (O. vol. I, p. 336—337), evoluţia versurilor 49—52 poate fi reconstituită în modul următor :

<Ea? Regin-a fost — Un înger blond cu>
Ea? — O fiică [14] e de rege, blondă-n } diadem de stele

<Trecea-n>
Trece-n } lume fericită, { <înger-rege>
înger, rege } şi femeie ;

El răscoală în popoare <crunta> a distrugerii scînteie
<Colo proletarii palizi viermuiesc>
Şi în inimi pustiite samănă } gîndiri rebele.

Pentru a explica ivirea neprevăzută a „fiicei de rege" pe care G. Călinescu o consideră o protagonistă reală [15] ni se oferă mai multe posibilităţi. Înainte de toate, ne-am putea gîndi la adoptarea (într-un sens mai concret) a unei meta-

[14] Două silabe !

[15] *Înger şi Demon* ca şi *Împărat şi Proletar* exprimă insolubilitatea problemei sociale : *El*, pe care fata de rege îl iubeşte, este un revoluţionar cu idei socialiste" (*Op.*, vol. I, p. 217). De fapt, caracterizarea eroului n-ar fi posibilă dacă ar fi vorba de o „crăiasă din poveşti". După toate probabilităţile, modelul „fiicei de rege" a fost evocat cu mai mult realism la începutul poemului *Ta twam asi* ; aşa cum reiese din prima versiune a acestuia, intitulată încă *Surori* (O. vol. V, p. 374), gingaşul „copil de rege" trece într-un „faeton mîndru", tras de „şase cai...", Ne-am putea gîndi la vreo arhiducesă ori prinţesă, văzută de poet pe străzile vieneze.

fore poetice pe care Eminescu o putea găsi de pildă la Heine, la începutul ciclului *Die Nordsee*:

Ihr Lieder! Ihr meine guten Lieder!
Auf, auf! und wappnet euch!
Lasst die Trompeten klingen,
Und hebt mir auf den Schild
Dies junge Mädchen,
Das jetzt mein ganzes Herz
Beherrschen soll, als Königin.
Heil dir! du junge Königin[16].

Ecourile unei idealizări similare apar aproximativ în aceeași epocă (1871) și în mica poezie postumă *Replici* (vers. 9: „Tu ești un *rege*, eu sînt *regină*"); le găsim însă și sub alte forme, pe alocuri ca un motiv de legendă, alteori sub forma unei drame pseudoistorice. În ce privește legendele născute din „mitul" unei „regine" sau „fete de rege" iubite de poet, trebuie să menționăm poeme atît de importante cum ar fi *Călin*, *Strigoii* și *Luceafărul* (vezi și balada *A fost odat-un cîntăreț* care pare a fi o traducere: O, vol. V, p. 485), iar privitor la ridicarea „iubitului" la un rang asemănător, să ne referim înainte de toate la planul dramei *Mira* care datează tot din epoca vieneză (cca. 1870, v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 286), deși conține și multe elemente anterioare. După părerea lui Călinescu, „ideea substanțială a dramei, cuprinsă în iubirea «infernală» între un erou întunecat și un înger pal, lunatic, e mai veche și cunoscătorul caligrafiei poetului poate recunoaște în proiecte mai risipite epoca prestudențească" (*ibid.*). Răsfoind planul acestei piese și unele fragmente elaborate din textul ei, ne întîmpină de mai multe ori situații care preludează la poemul *Înger și Demon*. Iată cîteva rînduri din analiza actului I:

„Domnul (Ștefăniță) se plînge că de cînd și-a pustiit sufletul cu vicii a căzut moralmente — că simte cum se zmulge inima lui cea bună din el și că îngerul păzitor și-a retras aripile de-asupra capului, încît capul lui e rece dar pustiu. Viața ce-l animă a fugit. El e ca demonul ce cade dar mîndru în căderea lui; își aduce aminte de Mira — căci Majo (poetul de curte)' i zice: Iubește pe cineva și atunci vei fi liniștit și senin ca soarele verei" (citat de Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 289).

Din acest citat reiese clar că ideea salvării „demonului" printr-un amor „angelic" apare și în aceste planuri dramatice nebuloase, comparabile într-o anumită măsură cu poemul *Éloa*, de Vigny, adică cu povestea salvării unui arhanghel căzut prin iubirea unui înger născut din lacrima lui Hristos. Tot în această dramă găsim monologul unui îndrăgostit („poate Ștefăniță, mai de grabă însă Petru", adică Petru Rareș, cf. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 293) care arată bine cum încerca poetul să-și ridice iubita la o înălțime ideală:

„Mira Domnia [poate: Doamna] lumei ar fi încă femeea — și eu voi ca iubita sufletului meu să fie o zeitate [!] — să domnească peste mult mai mult —

[16] Cu aceasta nu ne pierdem în considerații de „literatură comparată", ci urmărim numai geneza unei metafore care e tot așa de complexă, ca și înțelesul cuvîntului *obraz* în rusește. Cf. V. Vinogradov, *К спорам о слове и образе*, în „Вопросы литературы", 1960/5, p. 66 și urm., V. Levin, *Язык художественного произведения*, *ibid.*, 1960/2, p. 82 și urm.

adică peste inima mea. Inima mea, acest pustiu nemărginit populat de umbrele durerii [comp. cu „umbra f a t a l ă" a demonului] de lumile palide ale trecuturilor — tu ai înflorit-o ca zînele rîzînde ale viitorurilor" (*ibid.*).

Spre deosebire de fantasmagorii de acest fel, partea centrală a poemului nostru pare m u l t m a i r e a l ă şi m a i s o b r ă: ca şi cînd o inspiraţie antiromantică ar fi afectat între timp creativitatea poetului. Această nouă orientare nu putea fi inspirată decît de Comuna din Paris (martie—mai 1871): atît *Înger şi Demon*, cît şi *Împărat şi Proletar* dovedesc în mod peremptoriu ce efervescenţă au produs aceste evenimente în cercurile studenţeşti de la Viena. De acum înainte poetul nu se mai identifică în imaginaţie cu vreun domn legendar; devine un observator atît de înflăcărat al problemelor sociale că se gîndeşte din nou la piese pe care nu va avea răgazul să le scrie. „Dacă Eminescu ar fi scris"—spune Călinescu — „o tragedie *Demon şi Înger* (ms. 2290, f. 50), plănuită poate la Berlin, aceasta n-ar fi fost decît dezvoltarea temei sociale din *Înger şi Demon* (publicat la 1 aprilie 1873) ce-l preocupa în acea vreme. Ar fi fost vorba de o f i i c ă d e r e g e. Ea, îndrăgostită de El, un revoluţionar libertar „cu idei reci, îndrăzneţe", înfăşurat „în stindardul roş." Revoluţionarul avea să moară cu viziunea amară a inutilităţii sforţărilor lui, împăcat numai cu mîngîierile ei de înger". (*Op.*, vol. III, p. 40).

Pe baza celor spuse putem afirma cu siguranţă că în poemul *Înger şi Demon*, aşa cum s-a închegat el d u p ă Comuna din Paris, se ascunde nu numai o temă epică, ci şi una dramatică. Rămîne de văzut, prin ce mijloace s-au realizat, pe plan poetic măcar, unele momente din acest nou „canevas".

Versurile cele mai des amintite din partea centrală sînt fără îndoială acelea care încep cu „A venit un rege palid..." (vezi părerea lui Perpessicius: O. vol. I, p. 334); totuşi nu mai puţin semnificative sînt şi versurile 53—60 care sugerează cu atîta duioşie prăpastia socială ce separă pe amanţi. Să remarcăm în treacăt că şi în aceste strofe se oglindeşte poate un crîmpei de viaţă trăită, adică sentimentele poetului faţă de o femeie care, din anumite considerente sociale, i-a rămas inaccesibilă (vezi n. 10):

Despărţiţi de-a vieţii valuri, între el şi între dînsa
Veacuri sînt de cugetare, o i s t o r i e, u n p o p o r,
<Şi cu toate cîte-odată> / Cîte-odat' — deşi arare — } se-ntîlnesc, şi ochii lor
Se privesc, par a se soarbe { <unii pe alţii> / în dorinţa lor aprinsă.

Ochii ei cei mari, albastri [17], de blîndeţe dulci şi moi,
Ce adînc pătrund în ochii lui cei negri furtunoşi!
Şi pe faţa lui cea { <pală> / slabă } trece-uşor un nour roş.
Se iubesc... Şi ce departe sînt deolaltă [18] amîndoi.

[17] Despre *albastri* (şi n u albaştri); I. Creţu, LR, 1960/1, p. 88.

[18] Trei silabe! — Ceva mai sus în expresia *par a se soarbe*, garantată de ms. 2259, f. 280v] (O. vol. I, p. 336), CL a introdus *păn'* (= pînă), cf. I. Creţu, LR, 1960/1, p. 88—89. Forma *par* ne pare totuşi mai admisibilă.

Adîncimea psihologică a ultimelor versuri (chiar dacă facem abstracţie de anumite tradiţii petrarchizante) e într-adevăr impresionantă; mai e de notat că în versul 59 poetul a renunţat la cuvîntul „fetiş" *pal* pentru a-l înlocui printr-un calificativ care prefigurează deznodămîntul.

Vin peţitorii: „un rege *palid*" (vers. 61) şi „un prinţ ferice" a cărui figură se iveşte în unele fragmente, dar lipseşte din textul definitiv. Foarte interesant e textul oferit de ms.-ul 2291 (f. 38—38^{v}) în care istoria peţitorilor pare povestită de „fiica de rege"; în acest caz avem a face cu o ciornă încă nerimată:

Au venit (!) un prinţ ferice, mîndru ca dintr-o poveste,
Mi-a-nchinat flori mîndre de-aur şi diademe [19] înstelate
A venit un rege mîndru mi-oferi a lui coroană
Grea de glorii şi putere — inima-mi rămase-nchisă.

Şi veni el — pe-a lui frunte *pa'à* multă e durere
E frumos, sărac, de gînduri plin — ş-atît de părăsit
Şi-a mea inimă i-am dat-o — ce înnalt, ce fericit
Deveni de-atunci sărmanul...

Această strofă, plină de epitete expresive, introduce tabloul unui vis de fericire, iar versurile 65—68 din textul definitiv anunţă pe Cătălina, iubita Luceafărului:

Dară nu — *mute* rămas-au buzele-i abia deschise,
Mută inima în pieptu-i, mîna ei *trasă-ndărăt*.
În a sufletului taină, ea iubea. Clar şi încet
Se ivea faţa de demon fecioreştilor ei vise.

Nu cunoaştem de loc antecedentele versurilor 69—72; în orice caz, după mărturia textului definitiv, figura poetului proletar e prezentată aici prin prisma admiraţiei „fiicei de rege":

Ea-l vedea mişcînd poporul cu idei reci, îndrăzneţe;
Ce puternic e — gîndi ea, cu-amoroasă dulce spaimă;
El prezentul îl răscoală cu-a gîndirilor lui faimă
Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe.

Elanul revoluţionar al acestor versuri e incontestabil; totodată versul 70 („Ce puternic...") constituie o preţioasă contribuţie pentru analiza foarte realistă a psihologiei feminine. Tot prin vălul aceleiaşi admiraţii din partea „prinţesei" se întrevăd şi strofele următoare din care în textul definitiv s-a păstrat una singură:

O ades suit pe-o piatră cu {<turburare>, turbare} se-nfăşoară
În stindardul roş — {<Şi fruntea turbure şi>, Şi fruntea-i aspră-adîncă,} încreţită.
Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită
Ochii fulgerau şi vorba-i trezea furia vulgară.

[19] Trei silabe!

Contextul în care apare cuvîntul *turbare* (versul 73) justifică explicaţia dată mai sus în legătură cu verbul *turbează* (mai tîrziu : *visează*) din versul 21. În versul 74 epitetului *turbure*, care ar fi putut avea şi o nuanţă peiorativă, i s-a substituit epitetul neobişnuit *aspră-adîncă*. Versurile „...fruntea-i aspră-adîncă, încreţită / Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită" pot servi de comentariu la interpretarea numelui *Toma Nour* despre care şi în roman se spunea : „Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume..." (*Geniu pustiu*, sfîrşitul capitolului I).

După cuvintele *furia vulgară* (versul 76) prin care se înţelege, firește, indignarea poporului şi chiar a proletariatului (cf. varianta citată mai sus, la versul 52 :„ Colo-n proletarii palizi viermuiesc[20] gînduri rebele"), urmează 17 versuri rezumînd discursurile înflăcărătoare ale „demonului" ; aceste strofe le vom examina însă în legătură cu poemul *Împărat şi Proletar*. E probabil că din textul definitiv al poemului *Inger şi Demon* s-au omis aceste strofe în anii 1872—1873 tocmai pentru a putea fi reluate într-un cadru mai amplu, în *Proletarul*, prima variantă din epoca berlineză a poemului *Împărat şi Proletar*. Totodată şi proporţiile tripticului pe care-l examinăm prescriau poetului o concizie bine calculată : să nu pierdem din vedere faptul că partea I se compune din 12 strofe, iar a II-a şi a III-a numai din cîte 8 strofe.

În ceea ce priveşte ultima parte, ne vom mărgini la cîteva observaţii sumare. Dacă prima parte putea fi pusă în legătură cu încercările romantice de „angelizare", incluzînd în această categorie nu numai pe Vigny, ci şi pe Musset cu versurile (semnalate de T. Vianu, *op. cit.*, p. 26) :

O mon Dieu ! n'est-ce pas une forme angélique
Qui flotte mollement sous ce rideau léger —

a treia parte poate fi comparată atît cu *Eloa* (şi cu mitul „vignyan" al răscumpărării prin iubire), cît şi cu toate poeziile romantic-realiste în care se descria moartea unui poet decedat în floarea vîrstei [21]. Poeziile de acest fel erau bine cunoscute şi în ţările dunărene. Petőfi prelucrase în ungureşte elegia lui Hégésippe Moreau despre Gilbert, iar *Le poète mourant* al lui Lamartine se bucura de o mare popularitate în cercurile literare romîneşti tocmai după 1866 [22]. Totuşi poezia lui Eminescu se deosebeşte în mod esenţial de aceste antecedente ; numai unele procedee stilistice de origine r etorică — ca bunăoară anu-

---

[20] Cuvîntul *a viermui* se întrebuinţase şi mai de vreme într-un sens metaforic, dar ce deosebire este într-un pasaj la Odobescu şi versul eminescian pe care l-am citat ! La Odobescu se citeşte următoarea frază : „Poetul cu mare talent şi varietate ne-a făcut să vedem *viermuind* şi încolăcindu-se toate aplecările lacome, slugarnice şi zavistioase ale boierilor" (DLRLC, s.v.). Baza concretă a acestor metafore poate fi ilustrată de un citat, metaforic şi el, din Rebreanu : „În lumina roşie oamenii *viermuiau* ca nişte umbre fără odihnă" (*loc. cit.*).

[21] Nici consideraţiile ce urmează nu pot fi separate în mod riguros de analiza stilului, deoarece stilul ca formă de expresie nu se naşte din nimic, ci izvorăşte dintr-o situaţie istorică concretă şi revelează personalitatea care s-a închegat într-o anumită epocă. Vezi îndeosebi consideraţiile expuse de L. I. Timofeev în cap. *Многогранности художественного образа* din cartea *Стих и проза* (Moscova, 1958, p. 52 şi urm.), precum şi studiul mai recent al lui Zarev, *Стиль и личность художника*, în „Вопросы литературы", 1960/12, p. 67 şi urm.

[22] Traducerea lui Heliade (*Poetul murind*) a fost citită la 11 decembrie 1866 cu mare succes la şedinţa în care Heliade a fost proclamat membru onorific al Ateneului Romîn (v. ed. Popovici, vol. I, p. 533—534).

mite construcții ternare — (vezi mai sus, p. 25—26) ne amintesc de stilul elegiac tradițional. Să observăm însă, în ce măsură o sintaxă foarte variată și cîteva cazuri cu totul moderne de „enjambement" schimbau în mod radical efectul produs de aceste repetiții :

Pe un pat sărac asudă *într-o lungă agonie*
Tînărul. O lampă-ntinde limb-avară [23] și subțire,
Sfîrîind în aer *bolnav* [24]. — *Nimeni* nu-i știe de știre [25],
Nimeni soarta-i n-o-mblînzește, *nimeni* fruntea nu-i mîngîie.
Ah ! acele gînduri toate îndreptate *contra* lumei,
Contra legilor ce-s scrise, *contra* ordinii-mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire — astăzi *toate-s* îndreptate
Contra inimii murinde, sufletul vor să-i sugrume.

Versurile din urmă ne arată, cum se transformă, sub impulsul inspirației, obișnuita repetiție ternară într-o figură asemănătoare compusă din p a t r u membre : ultimul *contra* e pus în contrast logic cu cele trei precedente. Toate aceste procedee stilistice, împrumutate în mare parte, din arsenalul stilisticii clasice, servesc însă spre a ilustra tragedia unui spirit „catilinar" în preajma anului 1871. La această dată, în ciuda unei recunoașteri clare a țelurilor, chiar și speranța victoriei putea fi ușor nimicită de rezistența mediului, de soliditatea — cel puțin aparentă — a regimului de exploatare. În elegiile anterioare poeții decedați în floarea vîrstei păreau seceraţi de tirania sorții ; aici însă se deplînge nu numai moartea fizică a unui poet, ci și neputința lui — cel puțin vremelnică — de a schimba înfățișarea orînduielii sociale. Toate aceste motive au trecut la Eminescu prin filtrul unei puternice individualități, deși după cum spune Vianu, nu s-ar putea nega că, nenumărate „atitudini romantice s-au întrețesut adînc în creația de tinerețe a poetului". Totodată putem accepta și constatarea că aceste „atitudini parțiale" se încadrează într-un fel de „amestec al demoniei revoluționare cu acceptarea filozofică a scepticismului". În sfîrșit la întrebarea, dacă „îmbinarea acestor trăsături, alcătuiește oare și ea o atitudine romantică sau este ea într-adevăr, produsul luptei poetului cu mediul său, așa cum credea Gherea" (*op. cit.*, p. 29—30), trebuie să răspundem optînd în mod hotărît pentru a doua ipoteză.

Tot deziluzia vibrează în acele opt versuri care, în extrema lor simplitate aduc mărturia unei inimi chinuită de îndoieli și de conștiința neputinții :

A muri fără speranță ! Cine știe-amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe ? — Să te simți neliber, mic,
Să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume *rele, căror nu te poți opune.*

---

[23] Deocamdată nu se cunoaște nici un alt exemplu al acestei metafore, după toate probabilitățile, individuale.

[24] *Bolnav* ca epitet al a e r u l u i e neobișnuit ; DLRLC citează aceste versuri fără comentariu, adăugînd însă calificativul „Fig.".

[25] Figura etimologică respectivă, luată din limba vorbită, pare a fi fost introdusă de Eminescu în limba literară ; alte exemple la Coșbuc, Gane etc. (DLRLC, s.v. *știre*).

C-opunîndu-te la ele, tu viaţa-ţi risipeşti —
Şi cînd mori să vezi *că-n lume vieţuit-ai în zadar*:
O astfel de moarte-i iadul. Alte lacrimi, alt amar
Mai crud nici e cu putinţă. *Simţi că nimica nu eşti.*

Nici „răscumpărarea prin amor" nu mai este, după părerea noastră, decît o iluzie, o simplă halucinaţie a muribundului; şi în această scenă realismul eminescian se deosebeşte clar de „miturile" romantice. Halucinaţia ne conduce iar în sfera stilului „aerian" din partea I, însă nici armonia uşor legănată a acestor strofe — un fel de „codă" — nu poate modifica realismul tabloului:

Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr,
Se apropie-argintoasă umbra nalt-a unui înger,
Se aşază lin pe patu-i; ochii lui orbiţi de plîngeri
Ea-i sărută. — De pe dînşii negurile se descopăr...

Este *Ea.* — C-o mulţumire adîncă, nemaisimţită,
El în ochii ei se uită. — Mîndră-i de înduioşere;
Ceasul ultim îi împacă toată viaţa-i de durere;
Ah! şopteşte el pe moarte — cine eşti[,] ghicesc, iubită.

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viaţa, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul [26].

Reluarea tonului din partea I este evidentă; chiar şi rimele *înger/plîngeri* reproduc acelaşi acord muzical pe care l-am relevat în versurile 2—3: *înger/frîngeri.* Se reia şi teoria platonică referitoare la puterea mistică a privirilor, iar momentul suprem al „unirii" e pregătit de ritmul unui vers care deschide — mulţumită unui cuvînt deosebit de lung — o largă perspectivă spre infinit:

⏑̀ ⏑ –́ || ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑̀ ⏑ ⏑ –́ ⏑
Este Ea. — C-o mulţumire adîncă, *nemaisimţită* [27],

⏑̀ ⏑ –́ ⏑ ⏑̀ ⏑ –́ ⏑ || –́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑
El în ochii ei se uită. — Mîndră-i de înduioşere...

---

[26] La începutul acestui vers s-a păstrat forma arhaică *pre*; * *pe un înger* ar fi pus prea mult în relief hiatul dintre *pe* şi *în*. Pentru motive asemănătoare găsim „*Au* amuţit, sonora" (sing. p. 3) într-o variantă la „S-a dus amorul" (O. vol. III, p. 32).

[27] Şi acest vers arată oarecare înrudire cu alexandrinul ternar pe care l-am analizat mai sus (p. 66). Afară de „enjambement" care creează aici o unitate sintactică din a doua jumătate (sau, mai bine-zis, din trei sferturi) a(le) primului vers şi din primul emistih al versului următor, e de remarcat şi segmentarea primului vers: unitatea metrică de 16 silabe nu se împarte în mod simetric, ci după schema următoare: 3 + 13. Cezura se estompează, deoarece ea cade în mijlocul unei sintagme atributive. Găsim o anumită lipsă de simetrie şi între epitetele *adîncă — nemaisimţită* (3 + 5); poate toate aceste scheme neobişnuite relevează ceva din conţinutul afectiv al textului. În orice caz versul „Este Ea... e construit după aceeaşi „melodie" (sau schema ritmică) pe care o recunoaştem şi în următorul vers-cheie:

Te iubesc! | — era să strige || demonul | în a lui noapte

Să se observe şi simetria celor două emistihuri: împărţirea 3 + 5 se repetă în ambele părţi.

În ultimele versuri vorbește din nou poetul : în zadar a fost el „depersonalizat" în partea I, în zadar au fost introduse mai ales în partea a II-a, motive epice și dramatice, inspirația lirică erupe acum cu o vehemență irezistibilă pentru a evoca nu atît un moment de fericire, ci mai mult — vanitatea unei iluzii

Împărat și Proletar

După cum am arătat mai sus, unul din cele mai apreciate poeme antitetice derivă în linie dreaptă din cîteva strofe destinate poemului *Înger și Demon* (ms. 2290, f. 53—54, vezi O. vol. I, p. 338). În legătură cu aceste strofe Perpessicius a făcut următoarea observație : „Adevărul este că tiparul metric le apropie de *Înger și Demon*, iar cel ideologic de *Împărat și Proletar*" (O. vol. I, p. 347) Să începem deci analiza noastră comparînd strofele respective cu poemul *Proletarul* (după altă ciornă : *Ideile unui Proletar* : O. vol. I, p. 343, terminat nu — precum o credea G. Bogdan-Duică (BME, II/6, p. 76—88) — după suprimarea comunei din Paris, ci la o dată anterioară, probabil înainte de august 1870 [28]. Este deci neîndoios că și înainte de Comună Eminescu citise mult din literatura socialistă și comunistă, iar ideea de a plăsmui din lecturile sale un puternic monolog poetic rezultă chiar din structura sa sufletească. Tot așa de sigur este că tînărul Eminescu, ajuns în contact cu marxismul și cu mișcarea socialistă [29], a trecut printr-o criză intelectuală și sentimentală comparabilă cu aceea a lui Musset din 1836 (la cîțiva ani după evenimentele sîngeroase din Lyon). Poemul *Împărat și Proletar* a mai fost comparat cu o pagină deosebit de impresionantă din *Les confessions d'un enfant du siècle*; s-o citäm în traducerea lui Vianu (*Poezia*, p. 31) :

„Dar, dacă săracul, înțelegînd bine într-un moment dat, că preoții îl înșală, că bogații îl fură, că toți oamenii au aceleași drepturi, că toate bunurile aparțin numai acestei lumi și că mizeria sa este lipsită de evlavie ; dacă săracul, crezînd numai în el și în cele două brațe ale sale, și-a spus într-o zi : „Război bogatului ; ale mele să fie plăcerile de pe pămînt, pentru că altele nu există ! al meu să fie pămîntul, pentru că cerul este gol ! al meu și al tuturor, pentru că sîntem egali cu toții ! o, filozofilor sublimi care l-ați dus pînă aici, ce-i veți răspunde, dacă va fi învins ?".

Afară de lecturile amintite mai trebuie să presupunem — ca și în cazul poeziei *Înger și Demon* — intervenția unui important factor personal : nu este exclus ca poetul să fi asistat la Viena de mai multe ori la adunări muncitorești unde putea să audă comentarii înflăcărate asupra operelor lui Marx și Engels și îndeosebi asupra *Manifestului comunist*. Dat fiind că Wilhelm Liebknecht și

[28] Părerea lui Perpessicius e bazată pe o examinare minuțioasă a manuscriselor : „Judecînd după caracterele grafice, după ortografie, după materialul întrebuințat (hîrtia) cred că acest prim tipar al poemei poate fi situat în imediată apropiere cu *Epigonii*, așadar înainte de august 1870" (O. vol. I, p. 343).

[29] După G. Călinescu, „marxismul... intrase printre cunoștințele lui încă în Universitate" (*Op.*, vol. II, p. 19).

August Bebel au organizat tocmai în 1868 partidul muncitoresc social-democrat (Sozial-Demokratische Arbeitspartei), e probabil că şi acest eveniment a contribuit la interesul poetului pentru manifestările cele mai felurite ale mişcării muncitoreşti. În astfel de împrejurări putea să se închipuie şi pe sine în rolul unui orator, iar radicalismul său, atît de puţin compatibil cu atmosfera oficială a capitalei imperiale, şi-a găsit expresia clocotitoare în poemul care, la început, era numai — „o tînguire a *Proletarului*", după definiţia lui Perpessicius (O. vol. I, p. 343).

Să trecem acum la paralela pe care am anunţat-o. Pentru a ilustra cum s-a cristalizat treptat partea I din *Împărat şi Proletar*, vom pune în paralel ideile de care era vorba şi în pasajul omis din *Înger şi Demon*, adăugînd la fiecare declaraţie, redactată încă în versuri lungi, tezele similare atît din *Proletarul* (Viena, înainte de august 1870), cît şi din varianta a II-a, intitulată *Umbre pe pînza vremii* (Berlin, 1872—1873), text de multe ori identic cu textul definitiv:

a) *Religia*

Dumnezeu? O umbră goală cu-a cărui nume v-apasă
Orb ar trebui să fie, surd or[i] rău, dacă ar fi —
Dacă stă-n a lui putere rău-n lume-a nimici
Atuncea de ce n-o face? Dacă-i însuşi rău vă pasă
De-a lui ordine? Dar n u e.
. . . . . .
<Religia! O formă> / Religia?... o frază } de dînşii inventată [30]
Că cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi {<speranţa> / din inimi} speranţa de răsplată
<Pentru-a vieţei chinuri>
<După ce moartea stinge* povara vieţei> / După ce-amar muncirăţi mizeri viaţa } toată
Aţi mai purta osînda ca vita de la plug?
Cu umbre care nu sînt, v-a-ntunecat vederea...

b) *Dreptatea*

Ce-i dreptatea cea lumească [?] [31]
E-o-*ngrădire* contra voastră; *legile* nu-s pentru ei.
E uşor traiul în lege pentru dînşii — pentru cei
Ce-au făcut ei înşii legea, pot, cum vor, s-o tălmăcească.
. . . . . .

[30] De observat schimbarea intonaţiei, cînd exclamative, cînd interogative.
[31] Semnul de întrebare e cerut de paralelismul acestor construcţii.

Spuneţi-mi ce-i dreptatea? — Cei tari *se îngrădiră*
<Cu cele ce-au odată>
Cu-averea şi mărirea } *în cercul lor de legi*;
<Prin bunurile furate>
Prin bunuri ce furară } în veci vezi cum conspiră
<Tăcut contra acelor ce n-au nimic în lume>
Contra celor ce dînşii la lucru-i osîndiră
Şi le subjugă munca vieţii lor întregi.

c) *Virtutea*

Binele ? Cînd ai pămîntul, e uşor ca să fii bun —
Patria? Lor dă mărirea şi-a puterei aspră vargă
Pe ei cu aur şi glorii, pe noi cu greul ne-ncarcă —
Ah ! ei sînt înşelătorii, noi înşelaţii nebun.

Ne tîmpesc spre-a crede-n orce, dar ei nu cred în nimica
Noi vărsăm sînge-n războaie şi cu miile murim
Pe seama sîngelui nostru ei sînt mari şi respectaţi
Noi gunoiul şi ei aurul, noi curagiul şi ei frica.

Pe ei îi caută glonţii, noi glonţii îi căutăm.

. . . . . .
Virtutea pentru dînşii ea nu există. Însă
V-o predică, căci trebui să fie braţe tari,
A statelor greoaie cară [32] trebuie-mpinse
Şi trebuiesc luptate războaiele aprinse
Căci *voi* murind în sînge, *ei* pot să fie mari.

Şi *f*lotele puternici ş-armatele *f*ăloase,
Coroanele ce *r*egii le pun pe fruntea lo*r*,
Ş-acele milioane, ce în grămezi luxoase
*S*înt *s*trînse la bogatul, pe cel să*r*ac apa*s*ă.
Şi-*s* *s*upte din *s*udoarea *p*rostitului *p*opor.

<Minciuni sînt toate>
<Minciuni, fraze sînt [33] toate> } ce statele susţine
Minciuni şi fraze-i totul
Nu-i { <ordine în oameni cum ei susţin că e>
ordinea firească ce ei a fi susţin;

[32] În ms. este: *carĕ* (O. vol. I, p. 344, 350), în CL: *care* (cf. I. Creţu, LR, 1959/6, p. 59—60). Despre formele *popoară*, *izvoară*, *pătrară*, *hotară* etc. v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 326.
[33] În ms.: *sânt* (O. vol. I, p. 344).

<Să le-apărați averea>
Averea să le aperi, } mărirea ș-a lor bine

Ei { <înarmează brațul>
braţul <vostru> tău <l> înarmă } ca să loviți în tine
Și pe voi contra voastră la luptă ei vă mîn.

Pasajele paralele pe care le-am confruntat arată perfect cum s-a modificat, în cursul aceluiași an, i n t e n ț i a c r e a t o a r e a poetului. În primele încercări gîndirea e mai sumară, mai puțin nuanțată. La fel și forma : numai numeroase cazuri de „enjambements", „camuflate" de intonația frazei, ne revelează din ce fel de efervescență interioară s-au rupt aceste versuri cam greoaie, adeseori încă lipsite de muzicalitate. Adevăratul proces de cristalizare a gîndurilor a început abia în strofele *Proletarului.* De acum înainte metrul iambic, cu cezura lui mediană și cu alternanța riguroasă, de inspirație franceză, a rimelor feminine și masculine călăuzește închegarea frazelor, menite să-și păstreze naturaleţea în ciuda unei forme strofice destul de complicate [34]. Strofa însăși e înrudită cu o formă strofică binecunoscută din literatura romantică franceză. Ea a ajuns probabil la Eminescu prin intermediul unei frumoase ode a lui Alexandrescu despre eroii greci ai luptei pentru libertate. Iată de pildă cele două strofe în care Alexandrescu salutase pe Byron ca pe un nou Homer :

A ! dac-a ta viață de lume admirată,
Cînd naţiei gemînde veniseşi ajutor,
De asprele ursite nu ar fi fost curmată,
De-ai fi văzut tu ziua în ceruri însemnată,
Arold, al desnădejdei sălbatec călător,

O nouă epopee, poemă strălucită,
Creștină Iliadă pămîntu-ar fi-ncîntat.
Ca t r î m b i ț a - n v i e r i i de suflet presimțită,
P u t e r n i c a t a l i r ă, de mîna-ți pipăită,
A veacurilor stinse cenușă-ar fi mișcat [35].

Sub mîna lui Eminescu metrul respectiv a primit, conform subiectului, o rezonanță și mai aspră [36].

---

[34] Despre moda „quintil"-ului la romanticii francezi (cu rime așezate după schema *abaab* sau *abbab*) v. Suchier, *op. cit.*, p. 187.

[35] *Mormintele la Drăgășani*, p. 41—50.

[36] Nu e exclus că la schimbarea tonului a contribuit și o poezie de B. P. Hasdeu (*Viersul*) pe care am fi putut-o aminti și în legătură cu urmele romîne ale „stihului de fier" rusesc (cf. cele spuse despre *Junii corupți*, p. 59). Strofa lui Hasdeu prezintă schema următoare : 14, 6, 14, 14, 13 (*abaab*). Cu totul inadmisibile sînt concluziile lui L. Rusu ; după părerea lui, ritmul și melodia alexandrinilor din *Împărat și Proletar* ar sta în contradicție cu conținutul revoluționar : „Fiecare cuvînt îndeamnă la răscoală — dar oare într-adevăr sînt în stare să ne electrizeze aceste cuvinte, cum ar cere-o înțelesul textului ? Evident că nu. Armonia eminesciană nu se dezminte nici aici : chiar cuvintele de revoltă se revarsă într-un ritm lent, fără nici un tumult, în mod cu totul deosebit de adevăratele imnuri revoluționare" (*Estetica poeziei lirice*, p. 199). L. Rusu pierde din vedere faptul că și poemul *Junii corupți* a fost conceput în alexandrini și că cel puțin monologul proletarului derivă dintr-o inspirație asemănătoare.

Dacă în *Memento mori* se simte necontenit o puternică inspirație hugoliană — ceea ce, împreună cu unele procedee luate de la parnasieni — explică și avîntul retoric al versului (vezi mai jos, p. 109 și urm.) în *Împărat și Proletar* și mai ales în straturile cele mai vechi ale compunerii ne surprinde, în ciuda formulării în versuri, simplitatea naturală a expresiei. „O cuvîntare plină de foc, de entuziasm, de putere" — scria Dobrogeanu-Gherea[37].

Farmecul poetic al discursului atribuit proletarului se explică în mare parte printr-o prezență neîntreruptă și aproape palpabilă a inspirației; puține pagini eminesciene au fost scrise de o mînă mai sigură. Trebuiau eliminate numai unele stîngăcii. Ca de obicei, șlefuirea stilului s-a operat în cadrul unităților ritmice mai mici, provocînd mai ales modificarea primului emistih. În majoritatea cazurilor rimele masculine din versurile 2 și 5 constituie niște elemente de stil deosebit de stabile.

Să vedem acum, care e raportul, în ceea ce privește tabloul I, între diferitele redactări ale textului. Din *Proletarul* lipsește strofa I; pe baza poemului *Umbre pe pînza vremii* geneza acestei strofe poate fi reconstruită în modul următor:

Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorîtă[38]
<Unde> <Soarele [—] abea pătrunde pintre> } ferești murdare
Unde pătrunde ziua printre }
<Și> } lîngă mese lunge stetea[39] posomorîtă
Pe }
<O ceată zdrențuită, cu fața amărîtă>
<Cu fețele-amărîte — o ceată zdrențuită>
Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită,
Copii săraci și sceptici ai plebei proletare.

Strofa, împodobită cu o aliterație sintagmatic motivată (vers. 5), poartă amprenta unei munci migăloase; chiar dacă n-am ști din confruntarea variantelor, am putea presupune că avem de-a face cu o inserțiune adăugată ulterior la textul de bază. Tot în urma unei modificări ulterioare s-au schimbat primele cuvinte ale proletarului. În var. I se citea încă:

Tăceți și nu-mi mai spuneți că omu-i o lumină.

Acest text, ca prim acord al discursului, era fără îndoială mai energic decît emistihul tînguios „Ah! — zice unul — spuneți..." pe care-l cunoaștem din var. II și din textul definitiv.

Din *Proletarul* s-au omis mai multe strofe, îndeosebi acelea care conțineau o transpunere prea prozaică a tezelor socialiste; sub acest raport trebuie să

---

[37] *Studii critice*, vol. II, p. 12.
[38] E de remarcat monotonia expresivă și timbrul rimelor *mohorîtă/ posomorîtă/ amărîtă*.
[39] În edițiile moderne se citește *stătea*; variantele justifică însă numai lecțiunea *stetea*.

menţionăm mai ales vers. 41—50 care au fost rezumate aproape integral de altă strofă, trecută cu modificări neînsemnate şi în textul definitiv:

Zdrobiţi {<orînduirea> / orînduiala} cea crudă şi nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!
Atunci cînd după moarte răsplată nu v-aşteaptă
Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,
Egală fiecare. {<Trăiţi, iubiţi> / Şi să trăim} ca fraţi!

Cititorul de azi asociază la strofa începută cu imperativul *Zdrobiţi* următoarele trei, care se caracterizează prin paralelismul versurilor iniţiale („*Sfărmaţi* statuia goală..."; „*Sfărmaţi* tot ce aţîţă inima lor bolnavă..."; *Sfărmaţi* tot ce arată mîndrie şi avere...") şi concluzia care începe tot cu un imperativ („*Ziditi* din dărmături..."). Nu este însă fără folos să semnalăm că aceste patru strofe (chiar cinci dacă ţinem seamă de strofa începută cu *Zdrobiţi*) lipsesc cu totul din primele variante ale textului. Atît în *Proletarul* cît şi în *Umbre*... după versul „Egală fiecare. <Trăiţi, iubiţi> Şi să trăim ca fraţi" urmează imediat o strofă mai tîrziu omisă ("Pămîntul să vă dee tot ce-a vă da e-n stare") care introduce deja tabloul viitorului ideal.

De unde e luat atunci grupul ternar caracterizat de imperativul *sfărmaţi*? Dintr-o ciornă fragmentară (ms. 2259 f. 168—168^{v}, cf. O. vol. I, p. 347—349) care, după Perpessicius, e un „text, prin excelenţă, de atelier", şi care ar fi început cu o privire critică asupra istoriei creştinismului [40], cinci strofe au trecut fără schimbare în textul definitiv. Din punctul de vedere al conţinutului tocmai acest pasaj e însă extrem de contestabil. Şi Dobrogeanu-Gherea a făcut despre această parte intercalată următoarele observaţii judicioase: „Rar se aude cîte o notă falsă, ca următoarea: „Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice..." (urmează strofa întreagă). De ce ar protesta tocmai aşa „proletarul" lui Eminescu împotriva „perfecţiei umane" cînd, cu cîteva versuri mai în urmă, zugrăveşte un tablou atît de desăvîrşit al „perfecţiei umane"...? Şi oare statuile antice, oare arta face pe copila din popor să cadă în ghearele desfrînării"? (*op. cit.*, vol. II, p. 12—13). Se înţelege de la sine că Dobrogeanu-Gherea vede just în această chestiune; pe de altă parte, însă, nu s-ar putea tăgădui

[40] De reţinut strofa I, cu o formulare energică a idealului de pace eternă: (ms. 2259, f. 168):

Şi-astfel căzurăţi mîndri, neînduplecaţi [= ne'nduplecaţi] de moarte.
Eroi ai păcei lumei, popoare salutînd
Nu din vuirea sombră al armei detunînd
Trecu din gură-n gură şi veacuri or s-o poarte
Ideea mare scumpă, al păcei pe pămînt.

Pentru a explica geneza expresiei *vuire sombră*, e destul să retrimitem la cele spuse despre *sombru*~*sumbru* în capitolele precedente (p. 41—42).

că astfel de teze ultra-radicale sînt cunoscute și în istoria ideilor socialiste [41]; prin urmare, prezența lor în *Împărat și Proletar* e un fenomen caracteristic, inerent epocii cînd se perindau la orizont teoriile socialiste cele mai felurite. În orice caz e de notat că nici din punct de vedere stilistic strofele acestea nu se ridică la nivelul artistic al părții precedente. În locul simplității regăsim aici o emfază retorică care caracterizează mai ales tablourile istorice din *Memento mori*. Împreună cu anaforele inspirate poate de Bolliac [42] se înmulțesc neologismele, atît lexicale, cît și frazeologice, iar în unele strofe ne surprinde o adevărată acumulare a epitetelor pline de antiteze ascunse. De schimbarea intențiilor artistice vorbește clar geneza strofelor în chestiune:

<Dărmați> / Sfarmați [43] statuia goală a Venerei antice,

Ardeți acele pînze <cu umeri albi și...> / <cu membrele de nea> / cu corpuri de ninsori

Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
În ghiarele uzurei copile din popor!

* *Sfarmați* tot ce aștîptă inima lor bolnavă,
Sfărmați palate, temple, ce crimele ascund,
<Sfărmați> / Zvîrliți statui de tirani [44] în foc să curgă *lavă* [!]
Să spele de pe pietre pînă și urma *sclavă*
Celor ce le <urmară> / urmează pîn' la al lumii fund.

<Zvîrliți> / Sfarmați tot ce-arată mîndrie și avere,

O dezbrăcați [45] viața de haina-i *de granit*,
De purpură, de aur, de lacrimi, de urît —
<Lăsați-i goală numai și chipu-i e* iubit>
Lăsați să fie ce e o muzică * [de sfere]

---

[41] Ultimele versuri s-ar putea referi la ceva concret, îndeosebi la soarta tristă a modelelor exploatate care, de fapt, se recrutau în majoritate dintre fiicele familiilor proletare. Tot așa de neîndoios este că anumite aspecte „erotice" ale artei (sau exploatate ca atare) n-au jucat un rol strălucit în istoria moralei. Astfel de impresii inspirate de viața de toate zilele trebuie separate de erorile de ordin ideologic în care T. Vianu a recunoscut influența proudhonismului (*Poezia*, p. 19, cu retrimitere la Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865).

[42] Comp. de pildă cu frazele paralele introduse de întrebarea retorică *Vedeți* în *Fata de boier și fata de țigan*, strofele 1—4, cu anafora bazată pe repetiția expresiei *Îl știe* în *Adevărul*, cu *Știți voi* în *Autopsie* etc. Anafora verbală este altceva decît repetiția emfatică a unui adverb (de ex. a adverbului *cînd*).

[43] Vezi *Introducere*, n. 34.

[44] Accentuat *tiran*, după grec. τύραννος (forma nesemnalată de DLRLC). Totuși această formă (probabil învechită și pe la 1870) nu e de loc atestată în epoca fanariotică; despre verbul *tirani* sau *tiranisi* (<τυραννῶ) v. L. Gáldi, *Les mots d'origine néo-grecque à l'Epoque des Phanariotes*, Budapesta, 1939, p. 262.

[45] În var. I: *disbrăcați*.

Să fie un vis numai, să fie o părere,
‹Ce lină, blîndă›
‹Și›
Ce } fără de patimi trece în timpul nesfîrșit.

Zidiți din dărmături *gigantici* piramide
Ca un *memento mori*[46] pe-al istoriei plan...

Tabloul „vremilor aurite" aparține unui strat mai vechi: sîmburele clasicizant al acestui monolog terminat în varianta I printr-o concluzie evident rousseauistă („Întoarceți-vă iarăși de unde voi plecarăți/*Întoarceți-vă iarăși la al naturei sîn*") pare a se ascunde într-o strofă odinioară aspru criticată de Anghel Demetriescu:

Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele *albastre* [!][47] ni le șoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor fi-mpărțite,
‹Sătui de-a(le) vieței nectaruri felurite›
Chiar moartea cînd { ‹a stinge› / va stinge } lampa vieții finite
Vi { ‹s-ar părea› / s-a părea } un înger cu părul blond și des.

„Moartea cu părul blond și des!" — exclamă Anghel Demetriescu. „De ce pomadă se va fi servit *Moartea* spre a face să-i crească părul *blond* și *des*? Iată desigur o imagine care n-a trecut prin mintea nici unui poet sau pictor. Ciudat sentiment al *artei antice* care nu respectă nici imaginea ce antichitatea ne-a lăsat despre *Moarte*!" (citat de Perpessicius, O. vol. I, p. 359). Criticul de odinioară uita numai un lucru și anume faptul că în vreme ce Eminescu lucra la *Împărat și Proletar*, pe masa lui se îngrămădeau și diferite ciorne pentru *Înger și Demon*. Precum am văzut, în această poezie era vorba de un „înger *blond* cu diadem de stele" consolînd pe sărmanul poet chiar și pe patul morții. Nu ar fi deci exclus să ne gîndim la suprapunerea unor personificări cu totul diferite, dar asemănătoare din punct de vedere „vizual".

Mai e de observat că de strofa citată se leagă în variantele I—II o lungă anaforă adverbială („*Ș-atunci* veți muri lesne..."; „*Atunci* veți vedea..." *Ș-atunci* se-mparte lumea..." O. vol. I, p. 348) care provine firește din retorica clasică și nu din arsenalul stilistic al „limbii vorbite".

[46] Cu cursive în toate edițiile. Acest sens al expresiei explică în parte și titlul poemului *Memento mori*.

[47] Comp. cu expresiile „conte *bleu*" (Littré), „*blaue* Märchen" (Grimm) etc. și cu legăturile ce există între „Floare *albastră*" și „die *blaue* Wunderblume" (Grimm) a romanticilor germani. Despre expresia maghiară literară *kék mese* v. observațiile mele în *Magyar Nyelv*, XLIII, p. 212—214.

O anaforă similară se găseşte şi la Bolliac, în poezia *Eram răpit atuncia*:

Atunci, atunci eu aflu şi cer şi vecinicie,
Atunci mă fură vise pe dulce armonie,
Atunci sînt încîntat;
Atuncia al meu suflet se-nalţă în tăcere;
Atuncia a mea coardă din nou mai ia putere;
Atunci sînt stremutat...

Tot acolo găsim şi un pasaj comparabil cu cunoscutele întrebări: „*De ce* să fiţi voi sclavii milioanelor nefaste?... *De ce* boala şi moartea să fie partea voastră?" etc. La Bolliac strofa corespunzătoare sună astfel:

De ce[-]oare frumuseţea e prada laşităţii!
De ce oare dreptatea e prada nedreptăţii! —
Cine-mi va da cuvînt?
De ce iubirea focu-i tot în dureri resfrînge!
De ce simţirea geme! De ce un înger plînge
Aicea pe pămînt!...

Să nu exagerăm deci influenţa limbii vorbite; afară de acest factor de mare importanţă influenţele pur literare care dau naştere la anumite procedee de sublimare şi de idealizare nu trebuie niciodată neglijate. Nu e oare mai interesant să observăm întotdeauna amalgamarea aproape instinctivă a năzuinţelor celor mai diverse, mai ales dacă acestea se îmbină în mod armonios pentru a releva convingerile cele mai adînci ale poetului? O astfel de îmbinare fericită e reprezentată de exemplu de următoarea strofă a variantei I (omisă din textul definitiv):

Atunci veţi vedea numai că secolii greşiră
Clădind în omenire eres peste eres
Că omul cu-ncrezare în oarba lui gîndire
S-au pus ca să se lupte cu legi din sînta fire
Şi că dureri şi {<chinuri>, lacrimi} e tot ce *au culeş*.

Împreună cu numeroase alte pasaje, şi această strofă ne arată în ce mod expresiv apar la Eminescu unele forme verbale învechite; formele normale *s-a pus* şi *a culeş* ar fi aproape incompatibile nu numai cu ritmul, ci şi cu cerinţele plasticităţii[48].

★

Cu aceasta n-am terminat analiza discursului atribuit „proletarului". S-au păstrat în varianta a II-a două strofe (O. vol. II, p. 354) care fac parte

[48] Despre cîteva alte arhaisme ale verbului la Eminescu v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 339.

din acest discurs și care totodată, conținînd o aluzie și la figura „Cesarului", servesc de introducere la tablourile următoare. În aceste strofe se zugrăvește cu o mare concizie nașterea proletariatului din orașele mari:

<„Înțelepciunea>
Bogați! Știința } voastră ne-a grămădit aicea
Înțelepciunea voastră ne-a scos din munți, din văi
Spre-a ne-arunca cu mia { <într-a perzării> / pe a pierzării } căi
Turbînd ne mîncăm timpul, durerea, *nefericea*[!]
Exploatați[49] de dînșii, slăbiți, bolnavi, mișei.

<O dă-li un *Imperator*>
Trăiască-ncai Cesarul...[50] } din noi să recruteze
Spionii săi și *sbirii* familielor voastre,
*O*morîtori *o*norii, uneltele nefaste
Unui demon— { <Atuncia cu inime viteze> / Cu inimi de desperare treze
<Vom răsplăti cu cameți>
Să răsplătim cu camiți } lungi chinurile noastre".

Evident că aceste strofe au rămas sub formă de ciornă; cu toate acestea ele dovedesc cît de departe căuta să meargă Eminescu în „poetizarea" termenilor considerați ca „nepoetici", introducînd în versurile sale nu numai neologisme proaspete ca *neferice* (cu sensul de „nefericire") și *exploatat*, ci și unii „termeni tehnici" ai jargonului politico-gazetăresc ca *spion* și *sbir*[51].

Strofele citate aparțin însă, precum am spus, variantei a II-a (*Umbre pe pînza vremii*); prin urmare, ele reprezintă o atitudine stilistică diferită de cea din 1870. În anii 1873—1874 pare a culmina nu numai retorismul eminescian, ci și tendința pe care — după modelul expresiei „scuturarea podoabelor" (Vianu, *Probl.* p., 48) — am putea s-o numim „căutarea podoabelor".

Tonul tabloului al II-lea se recunoaște clar de la început:

Pe malurile Seinei, în faeton[52] de gală
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit;

---

[49] În ms. 2285, f. 102v : *esploitați* (v. facsimile, O. vol. I, p. 353).

[50] Despre forma *Cesàrul* (accentuat pe *a*) v. mai sus, p. 67.

[51] Dicționarele nu aduc nici un exemplu pentru forma substantivată *nefericea*. Ca adjectiv articulat *nefericea* e atestat la Hasdeu („*nefericea* copilă", citat de DLRLC), dar numai ca adjectiv! Pentru *spion* DLRLC citează un exemplu din Alecsandri (*Teatru*, vol. I, p. 217); un alt exemplu se găsește la Bolliac: „Pe *spionul* ce-și dă frații gîzii ce l-a cumpărat" (*Rugăciunea*, XIII). Tot la Bolliac e atestat și *zbir* ca element lexical al limbii poetice (în scrisoarea *La maior Ion Voinescu al II-lea*, (v. DLRLC).

[52] Comp. cu versul 2 din *Surori* (var. A. la *Ta twam asi*): „Treci în *faetonu-ți* mîndru... se mlădie-nalta-ți poză".

<A> / Al } undelor { <lung> / greu } vuiet { <uruirea-n> / vuirea în } granit

A sute d- { <echipage[53] din gîndu-i nu-l tresală> / echipajuri[53] gîndirea-i n-o înşală[54]

<Tăcut pe bulevarde poporu-i face loc.>
Poporul loc îi face tăcut şi umilit.

Zîmbirea lui { <complice> / deşteaptă } adîncă şi { *<astută>*[55] / tăcută

Privirea-i ce { <pătrunde> / citeşte } în suflete-omeneşti,

Şi *mîna-i* care poartă destinele lumeşti,
Cea grupă zdrenţuită în cale-i o salută.
Mărirea-i e în taină legată de aceşti.

Analiza acestor strofe e deosebit de instructivă. Nu s-ar putea nega că sîntem la Paris (în legătură cu descrierea oraşului e de notat omiterea cuvîntului *bulevard* din ultimul vers). S-ar părea că Eminescu, fără să fi vizitat capitala Franţei, şi-ar fi dat seama de faptul că bulevardele nu se găsesc „pe malurile Seinei". Cezarul e fără îndoială Napoleon III (chiar dacă apariţia lui poate să pară oarecum anacronică, „deoarece împăratul căzuse şi nu era la Paris"[56], în cele ce urmează se va aminti „expressis verbis" căderea Comunei). Totuşi chiar şi denumirea „Cezar" dă împăratului un caracter mai abstract[57], iar aluzia concretă la Comună va fi omisă din textul definitiv. Toate aceste amănunte au însă o importanţă secundară; poetul s-a concentrat cu totul asupra prezentării Cezarului nu ca o figură istorică, ci ca simbol al monarhiei. Teza de dovedit e formulată în modul cel mai limpede în versul final al strofei: „Mărirea-i e în taină legată de aceşti...", iar atmosfera apăsătoare e sugerată lapidar de versurile:

Al undelor greu *vuiet*, *vuirea* în granit
A sute d-echipajuri...

---

[53] În limba modernă există numai pl. *echipaje*; forma din var. a II-a e deci mai corectă — din punctul de vedere al limbii de mai tîrziu — decît cea trecută în textul definitiv.

[54] Cf. fr. *tressaillir*.

[55] DA şi DLRLC nici nu înregistrează acest neologism, atestat şi în versurile 43—44 din *Surori*: „Nici un sîmbure d-iubire Lăcomiei cei *astute* / Unei mame desfrînate victimă căzu... Sărmana!". Vezi şi o variantă la versul 48 din *Epigonii*: „Ce-arătau faptele crunte unor domni tirani şi *astuţi*" (O. vol. I, p. 295).

[56] Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 199; vezi şi Iorga, ILRC, vol. I, p. 152.

[57] Cf. DA, după care *cezár* (sau *cézar*) e sinonim cu „împărat, imperator, suveran, ţar, monarh".

unde apare, într-o construcţie cu totul neobişnuită, o curioasă figură etimologică, un fel de repetiţie prin „alăturare nemijlocită" [58].

Restul tabloului a trecut aproape fără schimbare din var. a II-a în textul definitiv. Într-o singură strofă găsim o modificare ceva mai semnificativă :

Şi el — el vîrful mîndru al celor ce apasă —
<Salută-n a lui cale pe supţii [!] apăsaţi>
Salută-n a lui cale { <pe apăsatul> / pe-apărătorul } mut.

Modificarea prin care *apăsatul* a devenit *apărătorul* nu se datorează intenţiei de a evita repetiţia semantemului *apăsa* în expresiile *ce apasă* şi *pe apăsatul mut*; astfel de expresii ar fi stat în perfectă armonie cu concepţia stilistică de atunci a poetului. Apariţia cuvîntului *apărător* se explică mai mult prin năzuinţa de a pregăti în mod retoric gradaţia ce va culmina în versul final al acestui tablou. Gradaţia e reprezentată mai ales de vers. 136—140 în care reapare o puternică anaforă, de astă dată prepoziţională [59].

Cu ale voastre umbre nimica crezătoare [60],
Cu zîmbetu-vă rece, de milă părăsit,
Cu mintea de dreptate şi bine rîzătoare
<Patimi nemărginite, teribile-arzătoare>
Cu umbra voastră numai, puteri îngrozitoare,
<El sperie pe ceia>
<Sperie şi-i sileşte>
La jugu-i el sileşte pe cei ce l au urît.

Nu mai înţelegem astăzi, de ce s-a scandalizat atît criticul conservator Anghel Demetriescu de evocarea scenelor revoluţionare. „Pînă azi un alt poet — chiar marele Hugo — n-a cutezat să descrie fioroasa dramă. *L'année terrible* cade în faţa descripţiunii din *Convorbiri*" (citat de Perpessicius, O., vol. I, p. 359). Întreg tabloul, compus din 6 strofe în varianta a II-a şi redus la 4 strofe în textul definitiv, e o îmbinare fericită de notaţii realiste cu reprezentarea

---

[58] Despre această expresie v. şi observaţiile expuse de P. Diaconescu, în LL, vol. III, p. 85.

[59] Şi anafora prepoziţională se regăseşte la Bolliac, de pildă în *Ermitul* :

Cu şoimii şi vulturii ai vrut a locui ?
Cu vîntul care geme, *cu* fiara ce mugeşte,
Cu fagi de cînd pămîntul, granit ce nu rodeşte
Ţi s-a părut mai lesne că poţi a vieţui ?

[60] Dat fiind că derivatul *crezător* lipseşte cu totul din DLRLC, poate nu e fără folos să facem o observaţie asupra expresiei „umbre *nimica crezătoare*". Din punct de vedere semantic trebuie să ne gîndim la vers. 72 din *Epigonii* : „Voi credeaţi în scrisul vostru, noi *nu credem în nimic* !". În textul poemei *Împărat şi Proletar*, *crezător* se construieşte însă cu participiul unui verb tranzitiv (cf. zicalele ca bunăoară : „nu *crede*, bărbate, *ce* vezi cu ochii, ci *crede* ce-ţi spun eu". DA, *crede*). Totuşi expresia *nimica crezători* pare a fi la Eminescu un neologism frazeologic individual. Locuţiunea *lesne crezător* (*iu*) (exemple de la Cantemir pînă la C. Petrescu, DA, cf. germ. *leichtgläubig*, rus. легковерный etc. reprezintă un alt tip sintagmatic (adverb + verb) ; prin urmare, nici ea n-a putut servi de model poetului care voia să indice în mod lapidar lipsa de orice credinţă.

Inv. 183/13

simbolică a evenimentelor. În prima strofă ni se oferă aceeași largă panoramă pe care o cunoaștem din *Memento mori* (cf. p. 123); arderea Parisului e zugrăvită cu aceleași mijloace prin care a fost evocat acolo marele incendiu din Roma în epoca lui Neron (vers. 379—384):

Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldă
Și frămîntă-n valuri roșii marea turbure și caldă
Și aruncă-n loc de spume nori de fum, scîntei și vînt;
Și în nunta ei grozavă turnuri negre ea aprinde
Și făcliile-uriașe către stele le întinde...
Evul arde — Roma este oceanicu-i **mormînt.**

În *Împărat și Proletar*, conform cerințelor alexandrinului, toate aceste motive se prezintă sub o formă mai concisă, cu simetrii mai bine echilibrate:

Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă
Turnuri ca facle negre trăsnesc arzînd în vînt —
Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frămînt,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru — Paris al lui **mormînt.**

Cronologia celor două texte nu lasă nici o îndoială: dat fiind că arderea Romei a fost zugrăvită chiar și în *Panorama deșertăciunii* care poate fi situată cronologic în preajma *Epigonilor*, adică aproximativ în anul 1870 (Perpessicius, O. vol. V, p. 70 și 81), iar var. a II-a din *Împărat și Proletar*, adică poemul *Umbre pe pînza vremii*, datează din epoca berlineză (1872—1873) anterioritatea textului scris în versuri mai lungi e indiscutabilă. Totuși descriind Parisul revoluționar, Eminescu nu s-a mulțumit cu reluarea unor motive înmormîntate într-un manuscris neterminat și nepublicat, ci a introdus și motive noi. După mărturia unei strofe omise, incendiul parizian — prezentat ca o nouă fază a marii revoluții din 1789 — urma să fie așezat în perspectivă cosmică:

*C*enușă-n nori-n *c*eruri, prin ei topite stele
*Ș*i *c*ogorit și ro*ș*u e firmamentul lar*g*...
În *st*îlpi și-n *gl*oburi ne*gr*e, ce *gr*eu suind se *s*parg
*A*stfel se-nalță fumul arzîndei urbi[61] rebele
*S*cînteile în *r*îuri ro*ș*esc ceresc*u*l a*rc*.

Din textul definitiv a dispărut „cerescul arc"; în schimb s-au păstrat, evocate în versuri nu mai puțin patetice, numeroase alte motive: „*b*aricade de *b*ulgări de granit", „*b*atalioane a plebei *p*roletare", femei „ca *m*ar*m*ură de al*b*e"... „cu arme-n braț"; „prin aerul cel roșu" părul „bogat și negru" produce un efect de contrast.

Odinioară tot Anghel Demetriescu i-a reproșat lui Eminescu de a fi idealizat în acest pasaj niște „ființe slute, eșite din locurile de prostituțiune cele mai

[61] Despre cuvîntul *urbe*, v. în legătură cu *Memento mori* (p. 123).

intecte din cartierele *Lavilete* [recte : *La Villette*] și *Montparnasse . . .*" (*loc. cit.*). După astfel de calomnii e mai nimerit să apreciem pasajul în chestiune conform caracterului său real. Desigur în versurile acestea nu găsim nici urmă de idealizare; totuși, ca și cînd s-ar sărbători — ce iluzie efemeră! — emanciparea femeilor după o „viață de tină și păcate", răsună chemarea :

O luptă-te-nvălită în pletele-ți bogate.
Eroic este astăzi *copilul cel pierdut*,
Căci *flamura cea roșă* cu *umbra-i de dreptate*
Sfințește-a ta *viață de tină și păcate*;
Nu! nu ești t u de vină, ci c e i ce te au vîndut...

După acest „fortissimo", timbrat cu ajutorul unor puternice antiteze („tu — cei . . ."), nu se mai potrivea nici un fel de urmare, nici chiar un „marș funebru" care deplîngea căderea Comunei (v. *Umbre pe pînza vremii*) :

Versallia învinge!... Și *f*lamura cea roșă
*F*ilfiie tremurîndă pe *fr*înte baricade
De a*b*urii de sînge ai *b*ar*b*arei *p*arade
E umedă a zilei lumină cruntă, roșă.
Versallia învinge... iară *C*omuna cade.

În ultimul vers poetul a recurs, în mod conștient, la aceeași funcție a aliterației pe care o regăsim în poezia lui Dante, primul artist modern al foneticii expresive, la sfîrșitul cîntului V din *Infern* :

E caddi come corpo morto cade.

Nu încape nici o îndoială că îndărătul primelor tablouri se ascunde — ca mai întotdeauna la poetul nostru — un crîmpei de viață trăită. Totodată se poate presupune că poetul nu s-ar fi arătat atît de receptiv la influența filozofiei idealiste și mai ales a lui Schopenhauer, dacă, în situația istorică de atunci, ar fi crezut efectiv în succesul r e v o l u ț i e i. Or, îndoielile îl munceau necontenit în această fază de tranziție. Tabloul final al poemului rezultă deci, în ultima analiză, dintr-o stare sufletească pe care o cunoaștem din *Înger și Demon* :

A muri fără speranță! Cine știe-amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe? — Să te simți neliber, mic,
Să vezi m a r i l e - a s p i r a ț i i că-s r e d u s e l a n i m i c,
Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune...

Iată sîmburele ideii care, ulterior, va fi prezentată într-o haină filozofică. Chiar și acest proces de transformare e atestat de ciornele poemului *Înger și Demon*; în același manuscris (2290) în care găsim primele formule privi-

toare la opinia fiului de proletar despre religie, ordinea socială, patrie etc., apar unele strofe din care ne interesează acum una singură (O. vol. I, p. 339):

Sclavii? Sunt. — Resbelul? Este. — Caste? sunt. *Răul* rămîne.
Alte forme — tot aceeaşi — ce dispare-i num'a bine
A vedea vrei viitorul — te întoarce spre trecut
Căci pămîntul «e o raclă» e-un cadavru şi istoria necrolog.

Din acest germene vor prinde viaţă atît vastele tablouri panoramice din *Memento mori*, cît şi partea finală din *Împărat şi Proletar*.

Ca şi mai sus, în legătură cu arderea Parisului, trebuie să insistăm asupra corelaţiilor tematice de acest fel, deoarece sîntem convinşi că figura — destul de neînsemnată — a lui Napoleon III, exilat în Anglia (1871—1873)[62], n-ar fi devenit Cezarul cufundat în halucinaţii „pe maluri zdrumicate de aiurirea mării", dacă nu s-ar fi suprapus evocarea unui alt Cezar în exil. Acesta din urmă nici nu e numit în *Memento mori* şi totuşi, citind o memorabilă strofă, ne gîndim în mod inevitabil la Napoleon I:

Exilat în stînce sure şi-n titanica-i gîndire,
Ca Prometeu ce-a-adus lumei a luminei fericire,
De pe-o piatră el priveşte linguşirea mării-adînci;
Acolo, gonit de soarte şi de gînduri el adoarme,
Cu durere-adîncă marea vrea pămîntul să-l răstoarne —
Şi izbea mugind de doliu în mormîntul lui de stînci.

De vreme ce în *Memento mori* cu astfel de tablouri se introduce o lungă meditaţie, a cărei concluzie va fi: „Vrei viitorul a-l cunoaşte te întoarce spre trecut", nu ne mai putem îndoi nici în acest caz de următorul moment al procesului de creaţie: figurii lui Napoleon al III-lea, prea puţin reprezentativă, i s-au suprapus unele reminiscenţe referitoare la exilul lui Napoleon I şi numai astfel s-a conturat ca reprezentant al poziţiei sale sociale, în faţa căruia se năzăreşte „în noaptea înstelată", umbra unui alt exilat legendar: „Moşneagul rege Lear". E de notat şi faptul că singurul vers mai scurt din *Împărat şi Proletar* serveşte tocmai la evocarea acestei umbre shakespeariene:

Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcînd pe vîrf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea cu barbă albă — pe fruntea-ntunecată
Cununa cea de paie îi atîrna uscată
Moşneagul rege Lear[63].

Geneza tabloului final nu poate fi deloc reconstituită pe baza variantelor puse la dispoziţia noastră de ediţiile critice. La sfîrşitul primei strofe se poate

[62] Despre ultimii ani ai lui Napoleon III vezi de exemplu biografia lui O. Aubry, *Napoleon III*, Paris, 1929. Reţinem faptul că în 1872 împăratul exilat a trecut luna septembrie pe insula Wight (Aubry, *op. cit.*, p. 382).

[63] Menţiunea „cununii de paie" e o aluzie directă la actul IV, sc. VI din *King Lear*.

observa punerea în relief a unui neologism sonor; acest procedeu stilistic caracterizează numeroase pasaje aproape parnasiene din *Memento mori* (v. p. 118):

Scînteie marea lină şi placele ei sure
Se mişc-una pe alta ca păturі de *cristal*
Prin lume prăvălite; din tainica pădure
Apare luna mare cîmpiilor azure.
Împlîndu-le cu ochiul ei mîndru, *triumfal.*

Pe undele încete îşi mişcă legănate
Corăbii învechite s.heletele de lemn;
Trecînd încet ca umbre — ţin pînzele umflate
În faţa lunei care prin ele-atunci străbate,
Şi-n roată de foc galben stă faţa-i ca un semn.

Deodată mişcarea umbrelor de pe cer în bătaia lunii va „deschide în mintea" Cezarului perspectiva unor tablouri simbolice:

Uimit privea Cezarul la umbra cea din nouri,
Prin creţi ai cărei stele lin tremurînd transpar,
I se deschide-n minte tot sensul din tablouri
A vieţii sclipitoare... A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o l u m e d e a m a r...

După această introducere începe monologul final. Din cauza situaţiei, ne-am aştepta la invective pătimaşe împotriva „furiei vulgare"; acest Cezar-filozof se abţine însă de la orice critică mai directă a evenimentelor [64], mărginindu-se la unele constatări despre aspiraţiile eterne ale omenirii. Omul va fi totdeauna acelaşi; deosebirile dintre indivizi rezultă din starea lor socială (comp. *Ta twam asi*). În ms. 2262, f. 58 (O. vol. I, p. 356) citim aceste minunate versuri:

Unul ş-acelaşi este Cezar şi cerşitorul
Părere-i osebirea cea mare dintre ei
Schimbaţi-le doar locul şi aţi schimbat izvorul*
Gîndirei lor... şi Cezar va plînge la piciorul
Unei statui... iar cellalt s-a sămui [65] cu zei.

Din ultima strofă care e poate cea mai contestată avem două redactări: amîndouă se găsesc în ms. 2262 (f. 58). Prima încercare e mai puţin bogată în idei, dar mai lirică, mai „cantabilă":

O clipă... şi în somnu-i o lume se cufundă
O clipă... şi-ncetară şi sclavi ş-eroi şi regi [66].

---

[64] Atitudinea filozofică a Cezarului pare a corespunde adevărului; Aubry atribuie lui Napoleon al III-lea (*op. cit.*, p. 378) următoarea declaraţie: „La nation m'a imposé la guerre de Prusse... Je l'ai faite, et mal faite. Il serait facile de me trouver des excuses, pourtant je ne veux pas me disculper. *Je me dégraderais en plaidant ma cause contre mon peuple*".

[65] Deocamdată nu cunosc exemple anterioare pentru întrebuinţarea verbului acesta pe care majoritatea dicţionarelor îl consideră ca o variantă a verbului *asemui* (Tiktin, DLRLC etc.).

[66] Să observăm expresivitatea îmbinării anaforei (*O clipă... O clipă...*) cu un frumos exemplu de polisindet.

Cum a putut părerea atît de mult s-ascundă
Propriul sens al *lumei*?... E *spuma* de pe-o undă.
Un vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi.

A doua redactare e mai densă, mai masivă; în locul unor discrete asonanţe interioare (de ex. *lumei* — *spuma*) o serie de „enjambements" grave şi solemne ne conduc acum la concluzia cunoscută :

Cînd ştii că visu-acesta cu moarte se sfîrşeşte,
Că-n urma-ţi rămîn toate astfel cum sînt, *de dregi*
Oricît ai drege-n lume — atunci *te oboseşte*
Eterna alergare — şi-un gînd te-ademeneşte :
„Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi"[67].

[67] După Rosa del Conte, "il coro oceanico traduce in linguaggio di verità universale un destino che non è personale di Napoleone III o di re Lear, ma di tutti" (*M. Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, f. a. [1962], p. 43; vezi şi paginile următoare).

O viziune lirică a istoriei universale

Scanned with OKEN Scanner

Memento mori

În paginile ce urmează *Memento mori* (1868–1872), această mare panoramă lirică de-a istoriei omenirii, va fi examinată conform scopurilor noastre de ordin stilistic, dintr-un singur punct de vedere: vom încerca să arătăm, în ce măsură tînărul poet a ajuns, pe la 1870, la o sinteză curioasă în *domeniul vocabularului* pe baza îmbinării cuvintelor v e c h i și n o i. Am dori deci să stabilim motivele pentru care unor neologisme sonore și înzestrate cu o deosebită putere evocatoare le revine, în anumite părți, un rol covîrșitor. Totodată nu vom neglija nici faptul că, de multe ori, neologismele cedează locul acelor cuvinte expresive care — așa cum se întîmplă aproape totdeauna la Eminescu — aduc rezonanțele unei *melodii interioare* [1].

Dat fiind că avem de-a face cu o serie de meditații melancolice în genul lui Volney care, prin caracterul lor reflexiv, se deosebesc atît de tablourile epice, schițate de Victor Hugo în *La Légende des Siècles* [2], cît și de unele scene tematic înrudite cum ar fi bunăoară cele din *Tragedia omului* de I. Madách [3], analiza noastră va respecta structura vastei compuneri emines-

---

[1] Necesitatea de a studia vocabularul poetic din punctul de vedere al sinonimelor a fost subliniată în timpul din urmă de G. Ivănescu în studiul *Limba poetică românească*, în LL, vol. II, p. 201–202 și 214–215.

[2] „În poemul lui Eminescu, — scrie G. Călinescu (*Op.*, vol. II, p. 177) — trebuiesc desfăcute două elemente deosebite: cronologia civilizațiilor și filozofia pesimistă a mortalității lor. Acestea nu sînt în chip necesar împreunate și într-adevăr *La légende des Siècles* (1859) a lui Victor Hugo din care puteau veni sugestiuni, deși *Memento mori* e în substanță cu totul altceva, alcătuiește o demonstrație uriașă a progresului". Din *La légende des Siècles* numai două părți (XII. *Les sept merveilles du monde*; XIII. *L'épopée du ver*) par a fi mai mult sau mai puțin înrudite cu concepția eminesciană (nu însă răspunsul optimist al lui Victor Hugo: *Le poète au ver de terre*). Despre Eminescu și Volney v. *op. cit.*, vol. II, p. 179; despre influența posibilă a hronografelor și a poemului filozofic al lui M. Costin, v. *op. cit.*, vol. II, p. 178–179.

[3] Despre concepția poemei v. T. Vianu, *Madách și Eminescu*, în *Studii de literatura universală și comparată*. Ed. a II-a, București, 1963, p. 569–577. Cf. părerea lui Călinescu: „O paralelă cu faustiana „Tragedie a omului" [Az ember tragédiája, 1861] a lui Madách Imre, fundată aceea pe reîncarnarea succesivă a lui Adam, metodă folosită de Eminescu în proză, arată înrudiri" (*op. cit.*, vol. II, p. 181). Despre Madách și Eminescu vezi și studiul meu sumar publicat în revista *Vasárnap* (Arad), 1936, p. 327–329.

ciene. În urma trecerii în revistă a diferitelor tablouri în ordinea lor cronologică, în fiecare din ele vom întîlni o serie de neologisme destinate să evoce un anumit colorit local sau chiar exotic. Drept introducere, reţinem o declaraţie caracteristică a lui Gautier care, în multe privinţe, se potriveşte cu atitudinea tînărului Eminescu:

„Il y a deux sens de l'exotisme: le premier vous donne le goût de l'exotisme dans l'espace; le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné... c'est le goût de l'exotisme à travers le temps"[4].

Titlul. Dintre numeroase titluri pe care poetul încerca să le dea poemului său (cf. O. vol. V, p. 70, 91) sînt de reţinut următoarele: I. Prima elaborare: a) *Tempora mutantur*; b) *Vanitatum vanitas*; c) *Skepsis*; d) *Cugetări*; e) *Panorama deşertăciunilor*. II. A doua elaborare: a) *Panorama deşertăciunilor*; b) *Diorama*; c) *Memento mori*. În alegerea titlului celui mai adecvat s-au încrucişat mai multe năzuinţe. Înainte de toate ne surprinde faptul că titlurile curat romîneşti sînt atît de rare. Formele latine la care s-a gîndit poetul aveau însă avantajul de a prezenta „marea trecere" „sub specie aeternitatis" sau, cum scrie Mussorgski în *Tablouri dintr-o expoziţie*: „Cum mortuis în lingua mortua". Astfel putem explica şi titlul grecesc *Skepsis* pe care-l regăsim cu litere greceşti şi ca un titlu provizoriu al poemului *Epigonii* (v. O. vol. I, p. 294). Din întreaga serie titlul cel mai adînc simţit era formula biblică *Vanitatum vanitas* sau, sub o formă mai amplă, *Vanitas vanitatum vanitas* (cf. O. vol. V, p. 91); din această formulă derivă — prin etapa subînţeleasă *Deşertăciunea deşertăciunilor* — şi *Panorama deşertăciunilor*. Cu acest cuvînt, *panoramă*[5], născut în Anglia (1789), dar popularizat de francezi (în vremea marei revoluţii, cf. Dauzat) ajungem în a doua sferă a preocupărilor stilistice. Pe cîtă vreme titlurile greco-latine se explicau prin aceeaşi tendinţă romantică (moştenită de la Victor Hugo), despre care am vorbit în legătură cu *Mortua est!*, neologismul *panoramă*, pus în titlul poemei, se adresează omului modern care îşi reprezintă atît prezentul, cît şi trecutul prin prisma noţiunilor şi a cuvintelor create de timpurile noi. Tot aşa se poate explica şi celălalt titlu de acest fel şi anume *Diorama* care figurează şi în procesele verbale ale Junimii[6]. Cu acest cuvînt, creat de Daguerre în 1822[7], însă cunoscut de mult în ţările romîneşti[8], pătrundem în a treia sferă a vocabularului, în

[4] Citat de L. Matoré, *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Geneva-Lille, [1951], p. 157. Despre căutarea coloritului local de către romantici s-a scris foarte mult; dintre studiile mai recente să semnalăm acela al lui St. Ullmann, *Some romantic experiments in local colour*, în vol. *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 40 şi urm. Un subcapitol din *Histoire de la langue française* de F. Brunot—Ch. Bruneau (XIII, p. 213) poartă acest titlu caracteristic: *Couleur des temps et des lieux*. Despre neologismele poetice ale lui Eminescu vezi consideraţiile noastre expuse sub titlul *La valeur expressive des néologismes dans la langue poétique roumaine*, în *Archivum Philologicum* (Glasgow), XII (1960), p. 102 şi urm.

[5] Primele exemple ale DLRLC provin din operele lui Vlahuţă şi D. Zamfirescu.

[6] Despre şedinţa din 1 septembrie 1872 A. D. Xenopol, în calitate de secretar, a notat următoarele: „D. Eminescu citeşte fragmente din *Diorama* şi anume *Egipetul* şi începutul *Evului de mijloc*" (SDL, vol. IV, p. 457).

[7] După A. Dauzat: „formé, d'après *panorama*, avec le préfixe grec *dia*, à travers".

[8] DLRLC aduce un citat din Filimon, după care „în timpul lui Caragea, veni pentru prima oară un întreprinzător de *dioramă* şi clădi un teatru de scînduri". Observaţia lui Filimon nu poate însă să aibă decît o valoare aproximativă, deoarece I. Caragea a domnit numai *pînă la 1818*, adică pînă la o dată anterioară (!) invenţiei lui Daguerre.

aceea a termenilor tehnici. Evident, un atare cuvînt nu mai putea fi asociat cu ideea tradiţională a „deşertăciunilor". Dacă la un moment dat titlul *Diorama* era totuşi preferat calificativului *panoramă*, aceasta se explică probabil prin faptul că prin *dioramă* se înţelegea o prezentare ceva mai nuanţată a realităţii, un „tablou de dimensiuni mari sau o reprezentare în relief astfel construită, încît spectatorul are impresia că vede un peisaj real" (DLRLC). Probabil că adoptînd termenul mai modern poetul căuta să facă o aluzie la înfăţişarea eminamente realistă a epocilor trecute. În cele din urmă a fost sacrificat însă şi al doilea neologism, deoarece poetul a preferat oricărei alte denumiri pe aceea de *Memento mori*. Acest titlu ne duce poate, precum o crede G. Călinescu, „la cimitirele germane, chiar şi din Ardeal, pe porţile cărora se află adesea săpată această inscripţiune şi de unde mai de grabă decît pe cale cărturărească se va fi strecurat în mintea poetului" (*Op.*, vol. II, p. 177)[9]. Totuşi ar fi greu să ne gîndim neapărat la cimitirele germane, pentru că avem a face cu o formulă medievală fără îndoială mult mai răspîndită; la unele ordine religioase catolice ea se întrebuinţa chiar şi ca formulă de salutare. Avem deci a face cu un titlu de inspiraţie romantică şi chiar religioasă căruia poetul i-a dat, precum reiese din meditaţia finală, un înţeles cu totul nou, mai general decît cel religios. (v. şi p. 97, nota 46).

Introducerea. Geneza primei strofe poate fi sintetizată în modul următor (O. vol. IV, p. 110, vers. 70):

<Cînd pasc oile de aur ale visurilor mele>
Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur —
<Şi al basmelor *steloase* zîmbitorul
<Întunericul, al nopţii înstelatul } rege maur>
Cînd a nopţii întunerec — *înstelatul* rege maur —
<Întunericul, coboară din molateci nori în văi>
Lasă norii lui molateci înfoiaţi în pat ceresc
<Pe cînd><Luna de argint *aleargă palidul* al morţii>
<Luna de argint, a nopţii somnoroase *palid*>
Iară luna argintie, ca un *palid* dulce } soare
<Vraja vine peste lume pin a>
Vrăji aduce peste lume printr-a } stelelor ninsoare
<Şi>
<Iar>
Cînd } în straturi *luminoase* basmele { <voioase>
copile } cresc.

Modificările, deşi destul de numeroase, se referă numai la probleme de factură stilistică, fără să schimbe totodată şi mersul gîndurilor. În versul 1 o metaforă prea îndrăzneaţă (*oile de aur aie visurilor*) a fost transformată parţial în comparaţie („*ca* oi de aur"). În textul nou sintagma „Turma visurilor mele" umple în mod armonios primul emistih al versului. În legătură cu versul 2 toate încercările de şlefuire erau oarecum determinate de cuvintele *rege maur*.

[9] În nota din josul paginii Călinescu retrimite totuşi şi la poezia lui Geibel = *Memento mori*.

puse în rimă; restul versului a trecut prin modificări destul de importante. Semnalăm şi în acest caz căutarea unei expresii mai plastice: adjectivul *stelos*, întrebuinţat şi de Bolintineanu (DLRLC), a dispărut, iar neologismul *înstelat* (comparabil cu ital. *stellato*, fr. *étoilé*) a trecut printr-o schimbare semantică. Precum Alecsandri urase soldaţilor care se duceau în război: „Să-mi reveniţi ferice, Toţi *înstelaţi* pe frunte cu mîndre cicatrice" (DA, s.v.), tot aşa şi la Eminescu adjectivul nu se referă direct la bolta cerească, ci la o persoană sau, mai bine zis, la mantaua împodobită cu stele a unui rege. Totuşi nu mai e vorba de „al basmelor *steloase* [!] zîmbitorul rege maur" ci de „*înstelatul* rege maur" care se identifică direct, fără nici o aluzie intermediară cu întunericul nopţii. În versul 3 ne surprinde din nou o metaforă neobişnuită: „norii . . . *înfoiaţi* [adică: umflaţi] în pat ceresc". Deocamdată nu e uşor să determinăm modelul acestei expresii; să semnalăm totuşi expresia „<rochia> haina-ţi *înfoiată*" (*Surori*, O. vol. V, p. 374) şi „rochiile *înfoiate*" de care e vorba la C. Petrescu (DLRLC, v. şi DA). Din versul 4 s-a eliminat — din nefericire! — un frumos arhaism semantic: sensul tranzitiv al verbului *a alerga* care, cu această nuanţă, nu mai e semnalat nici de DLRLC [10]. Desigur, versul „Luna de argint *aleargă* (= alungă) palidul al morţii soare" ar fi cerut un comentariu destul de amănunţit; nu e însă reprezentat acest „comentariu" chiar şi de subtitlul poemului [11]?

Din versul 6 s-a eliminat *somnoros*, acest epitet care, de fapt, constituia un fel de umplutură. Nici luna n-a rămas numai un *palid soare*, ci a devenit *palid, dulce soare* (al doilea epitet e, firește, de origine populară). Versul următor e pus, de asemenea, sub semnul lunii: după ultima versiune, subiectul propoziţiei nu mai e cuvîntul *vrajă* („*Vraja* vine . . ." etc.), ci *luna* care „Vrăji aduce peste lume . . .". Expresia „a stelelor ninsoare" poate fi comparată cu versul 12 din *Mortua est*: „Prin ploaie de raze, *ninsoare de stele*". O rămăşiţă stilistică asemănătoare se găseşte şi în versul 8: *basmele copile* în loc de *basmele voioase* aparţine aceleiaşi categorii ca şi expresia *zilele-mi copile* în poezia *Din străinătate*.

Din următoarea strofă e destul să citim două versuri care, sub forma lor definitivă, conţin o imagine moştenită de la Petrarca:

Mergi, tu, luntre-{<a gîndirei> / <a vieţii [12]> / a vieţii [13] mele} pe-a{<uitării {sfinte / mîndre>} / visării lucii} valuri.

Dacă n-am cunoaşte primele variante, am putea presupune că de la început sîmburele acestor versuri era imaginea referitoare la *luntrea vieţii* (cf. „Passa *la nave mia* . . ." la Petrarca). Nu e tocmai aşa; la drept vorbind,

---

[10] După S. Puşcariu, (DA) sensul original al lui *alerga* era, în funcţiune factitivă, «a sili pe cineva sau ceva să se depărteze» ceea ce, firește, nu e departe de înţelesul verbului *a alunga*. Vezi şi exemplele din Teodorescu, Ispirescu etc. În materialele dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu nu se găseşte nici un exemplu al întrebuinţării tranzitive, deşi o găsim şi azi în limba vorbită.

[11] Expresia „palidul al morţii soare" este, după părerea noastră, o aluzie „volneyană" la „panorama deşertăciunilor", la decăderea ce pîndea în trecut toate imperiile: Egiptul, Babilonia, Grecia, Roma . . . Faţă de aceste culturi trecătoare luna „atotştiutoare" reprezintă continuitatea meditaţiilor unui lung şir de poeţi în singurătatea nopţii.

[12] Patru silabe.

[13] Trei silabe.

expresiei *luntrea gîndirii* [14], o imagine mai originală şi mai potrivită situaţiei, i s-a substituit o imagine mult mai convenţională, pusă în relief de patru frumoase aliteraţii încrucişate :

Mergi, tu, luntre-a vieţii mele, pe-a visării lucii valuri.

Totuşi, din punct de vedere alegoric (ori simbolic), această „luntre a vieţii" este altceva decît „la nave mia" în sonetul lui Petrarca. Ceva mai jos (vers. 13—14) citim despre o deosebire şi chiar un fel de conflict între „lumea închipuirii" şi „lumea cea aievea". Unde se situează oare luntrea simbolică între aceste două lumi ? Evident că poetul o călăuzeşte spre „lumea închipuirii" şi chiar spre lumea visurilor. Din nou se caută un refugiu. Versurile 19—24, de o mişcătoare simplitate, sună astfel :

Las' să dorm... să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează.
Îmbătat de-un cîntec vecinic, îndrăgit de-o sfîntă rază
Eu să văd numai dulceaţa unde alţii văd necaz,
Căci ş-aşa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine ;
De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne
Şi nimic nu-mi foloseşte de-oi cerca <chiar să fiu> să rămîn treaz.

Din aceste versuri reiese clar că pe la 1870 erau momente cînd poetul, pentru a-şi revela eul cu o spontaneitate abia controlată, a recurs numai la vocabularul tradiţional al limbii, la „limba veche şi înţeleaptă". Ceea ce aparţine îndeosebi poeziei culte, e cadrul ritmic şi structural al acestor cuvinte simple. Sub acest raport e deosebit de instructiv acest vers armonios :

Îmbătat de-un cîntec vecinic [15], *îndrăgit* de-o sfîntă rază...

Aceeaşi idee va fi reluată, aproape 10 ani mai tîrziu, şi în *Scrisoarea IV* (vers. 141—142) :

P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată.

În strofa 5 (vers. 25—30) chiar şi un neologism ca *piramidă* apare într-un mediu caracterizat de cuvinte vechi :

Toate au *trecut* pe lume, numai *răul* a *rămas*
O, acele uriaşe însă mute *piramide*

[14] Să nu uităm că citim introducerea unei lungi meditaţii.
[15] E greu de spus dacă în vremea lui Eminescu forma *vecinic* (cf. şi vers. 44), întrebuinţată între alţi poeţi şi de Alecsandri (DLRLC), era considerată ca învechită sau nu ; în orice caz, stă la acelaşi nivel ca şi *vecinicie* în *Scrisoarea I* (vers. 71).

Cari stau ca {<secoli>/veacuri} negre în pustiuri împietrite
Cîte-au mai văzut şi ele, ce-ar {<grăi>/vorbi} de-ar avea glas?

Deşi mai departe revine în repetate rînduri *secol* („Codrii de *secol*", vers. 35; „La o lume dă viaţă, la un *secol* fericire", vers. 56 etc.), în această strofă poetul l-a înlocuit cu *veacuri*, probabil deoarece expresia *secoli negri*, cu terminaţii cam surde, ar fi sunat mult mai „nepoetic" decît *veacuri negre*. Precum reiese din variantele strofei 5, în două cazuri Eminescu, căutînd o expresie mai plastică, a renunţat chiar la aliteraţie, adică la podoaba cea mai obişnuită a versurilor sale; totuşi, în strofa următoare aliteraţia îşi reia rolul sintactic (şi chiar sintagmatic) pe care-l are de atîtea ori la Eminescu. În această strofă apare de altfel ca sub forma unei concluzii, o imagine proprie epocii baroce: roata vremii:

Eu sub arcurile *n*egre, cu *st*îlpi *n*alţi *s*uiţi[16] în *st*ele
*A*scultînd cu *a*dîncime *gl*asul *gî*ndurilor mele,
Uriaşa roat-a vremii înapoi eu o întorc.

Roata vremii, această imagine cunoscută şi lui Miron Costin[17], e menţionată încă odată, în ultimele versuri ale introducerii:

Şi icoanele-s în luptă — eu privesc şi tot privesc
La v-o piatră ce însamnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară —
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc!

Babilonia şi Asiria. Din puţinele strofe care evocă pentru o clipă pe Semiramida şi Sarnadapal, să reţinem înainte de toate descrierea oraşului Babilon:

Babilon, cetate mîndră, cît o ţară o cetate[18]
Cu muri lungi cît patru zile, cu o mare de palate
<Oameni mii de mii într-însa, şi *grădini zidite-n nori*>
Şi pe ziduri uriaşe <grădine> mari *grădini suite-n nori*;
Cînd poporul <geme> gemea-n pieţe <sub> l-a grădinei lungă poală
Cum o mare se frămîntă, pe cînd vînturi o răscoală,
Cugeta Semiramide prin dumbrăvile-i *răcori*.

---

[16] După ediţia Perpessicius (vol. V, p. 73) într-o variantă (ms. 2257, p. 73 şi urm.) am găsi *suliţi*, totuşi pe baza ms.-ului publicat în facsimile (vol. V, p. 75), putem stabili cu siguranţă că şi în ms.-ul în chestiune stă *suiţi*.

[17] Cf. versul 7 din *Viaţa lumii*: „Trece veacul desfrînat, trec anii *cu roata*".

[18] După părerea noastră, şi ediţiile critice ar trebui să adopte punctuaţia pe care o găsim în ms.-ul 2257 şi în variantele sale: „Babilon, cetate mîndră, cît *o* ţară *o* cetate". Tot aşa figurează textul în transcrierea lui Călinescu (*Op.*, vol. II, p. 183). În amîndouă ediţiile lui Perpessicius se află o punctuaţie mai puţin admisibilă: „Babilon, cetate mîndră cît o ţară, o cetate...".

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu *grădinile zidite* (ori *suite*) *în nori* amintim un text publicat de Gr. H. Grandea în *Familia* (1865) în care era vorba de grădini „în aer suspendate" (Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 179); în ce privește transformarea substantivului *răcoare* în epitet, e destul să retrimitem la un pasaj paralel din nuvela *Făt-Frumos din lacrimă* [19]. Grădinilor răcoroase ale reginei legendare li se opune în mod simbolic „marea" frămîntată de „vînturi" a poporului ce „geme" în pieţe. Cu aceasta am ajuns la sîmburele antitezei cunoscute din *Împărat şi Proletar*; dintr-o antiteză similară va deriva, în 1879, poemul *Ta twam asi*.

Strofa următoare (vers. 55—60) — în ciuda strofei anterioare din care s-a eliminat cuvîntul *secol* — pare bazată în redactarea finală pe o întrebuinţare simbolică a cuvintelor *portal* şi *secol*. Textul ne e cunoscut în două variante (O. vol. V, p. 73—74, cf. vers. 55—60):

a) Acei regi în mîn-o lume — schimbătoarea lor gîndire
La o lume dă viaţă — la o lume fericire
A lor zîmbet profeţia unui *secol* fericit
<Nu zdrobea a lor mînie vre[-]un om — stingea popoare>
Şi pentru greşala unor ei stingeau întregi popoare
<Şi-ntre Dumnezeu şi dînşii n-au fost *diferenţe* mare>
Între Dumnezeu şi dînşii nu-i *deosebire* mare
<Singura-i că el trăieşte şi că ei — ei [20] au murit>
Ei s-au dus şi el trăieşte — el mai e, ei au murit.

b) Acel rege o [21] lume-n mînă —, schimbătoarea lui gîndire
La o lume dă viaţă, la [un] *secol* fericire —
Din *portalele-i* de aur ca un soare răsărea,
Dar puternica lui ură era *secol* de urgie;
Ce-i lipsea oare în lume chiar că Dumnezeu să fie?
Ar fi fost Dumnezeu însuşi, dacă — dacă [22] nu murea.

În redactarea a doua descoperim un element vizual şi stilistic cu totul nou: satrapului oriental, îmbrăcat în haine brodate ori încărcate cu aur, i se atribuie o înfăţişare de „rege-soare" (v. vers. 57); combinarea acestei imagini poetice cu ivirea regelui sub portalele sale de aur a fost o adevărată „trouvaille". În ceea ce priveşte cuvîntul *secol*, el se întrebuinţează aici într-un sens destul de vag („period, epocă"); îmbinarea de cuvinte *secol de urgie* se datoreşte unei încercări neologistice cu totul izolate.

---

[19] „Picioarele lor înfierbîntate de nisipul pustiului călcară atunci în *răcoarele* (!) şi limpede pîriu ce curgea din izvor" (O. vol. VI, p. 322, *Lit. pop.*, p. 16). Comp. şi cu cele spuse despre „zilele-mi *copile*" în cap. I. (p. 33).

[20] Repetiţia subiectului pronominal e un procedeu cunoscut din limba vorbită.

[21] Această lecţiune, propusă de Perpessicius (vol. IV, p. 112) are dezavantajul de a camufla contracţia într-o singură silabă a vocalei finale din *rege* cu articolul nehotărît *o*. În var. I: „Acel rege-o lume-n mînă..." (O. vol. V, p. 73).

[22] Şi repetiţia conjuncţiei provine din limba vorbită. În mod curios, aceste două tipuri de repetiţie nu figurează de loc între cele analizate de I. Iordan în *Stil.*, p. 356 şi urm.

Egipetul. Din analiza acestei părți — singura care a fost publicată cît mai era poetul în viață — reiese deosebit de bine, ce importanță au anumite neologisme sonore și evocatoare în structura lexicală a poemului. Desigur, unele neologisme ca „Flori *bijuterii* în aer" în loc de „Flori, *giuvaeruri* în aer" (vers. 76) [23] s-au eliminat repede: *galbeni* a fost însă substituit de *blond* în fraza: „Nilul mișcă valuri *blonde*" (vers. 73). Multe alte neologisme s-au păstrat în acele versuri expresive care schițează măreția anticului Memphis (vers. 86—88):

Memphis, colo-n depărtare, cu zidirile-i *antice*,
Mur pe *mur* [24], *stîncă* pe *stîncă*, o cetate de *giganți*
Sînt gîndiri *arhitectonici* de-o grozavă măreție...

Să citățm și evocarea piramidelor (vers. 94—96):

Colo se ridic trufașe
Și *eterne* ca și moartea *piramidele*-uriașe,
<Racle-a grămădi> / Racle ce încap } în ele { <*fantasia*> / *epopeea* } unui *Scald* [25].

Cuvîntul ce caracterizează îndeosebi această scenă e fără îndoială epitetul *gigantic* ~ *gigantec* [26]; poetul l-a întrebuințat pentru prima dată într-un pasaj plin de inversiuni inspirate poate de Gr. Alexandrescu (comp.: „Ale turnurilor umbre..."):

Ale piramidei visuri, ale Nilului reci unde
Ale trestiilor sunet, ce sub luna ce pătrunde
Par a fi snopuri *giganteci* de lungi suliță de-argint —

---

[23] Comp. cu trei versuri dintr-o variantă destinată episodului „Dochia" (O. vol. V, p. 115): „... o vale drept grădină Unde sînt păduri de flori ce se mișcă în lumină <*Giuvaeruri*> Albe ca mărgăritarul, roșii ca pară de foc".

[24] După dicționarele moderne *mur* este un „latinism învechit" (DLRLC; v. și DLRM); deocamdată ar fi însă greu de spus cine l-a introdus în limba literară. Întrebuințarea poetică a cuvîntului datează din epoca romantismului; la Alexandrescu citim: „Eu în copilărie, iubeam să mă opresc Pe *murii* mănăstirei, și-n vale să privesc" (ed. I. Fischer, p. 57). E curios de observat că și un exemplu din poezia lui Eminescu se referă la o mănăstire: „despre apus se ridica o mănăstire veche, înconjurată cu *muri*, asemenea unei cetățui" (citat de DE). În epilogul romanului *Geniu pustiu* (*Toma Nour în ghețurile siberiene*) găsim expresia *mur de mur*: „Prin acești șerpi de bronz pătrunde din cînd în cînd lumina galbenă a lunei ce face să răsfrîngă *mur de mur* în țîșniri uriașe și fantastice" (ed. CRC, p. 277).

[25] Întrebuințarea aceasta, într-un sens mai larg, a cuvîntului *scald* e comparabil cu accepțiunea similară a cuvîntului *bard*; în *Ondină* un vers deosebit de armonios e următorul: „*Barzii* ridic-a lor glasuri bărbate" (O. vol. IV, p. 31). *Barzii* și *scalzii* apar împreună într-un text caracteristic al romantismului rus: „Мы видим в песнях северных *скальдов* и эрских *бардов* нечто суровое, мрачное, дикое и всегда мечтательное (Batiuškov, *Нечто о поэте*, citat de *Словарь современного русского литературного языка*, vol. I, p. 276, s.v. бард). De reținut și epitetul din expresia „glasuri *bărbate*".

[26] Comp. și cu primele versuri din *O călărire în zori* (1866): „A nopții *gigantică* umbră ușoară purtată de vînt, Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară Din aripi bătînd". Deocamdată nu cunoaștem nici un exemplu poetic anterior. Cf. totuși expresia „*Ghiganta* lor putere" în Erotocritul lui A. Pann (DA, s.v. *gigant*).

Ceva mai jos (vers. 53—54) același cuvînt revine într-o nouă descriere a piramidelor :

Piramidele din creștet aiurind și {<dulce>, jalnic} sună
Și {<sălbatec>, sălbatic} se plîng regii în *giganticul* mormînt.

Aceeași sinistră imagine se regăsește și spre sfîrșitul episodului egiptean pentru a caracteriza orașe întregi (vers. 137—138) :

Și-atunci vîntul ridicat-a tot nisipul din pustiuri
Astupînd cu dînsu-orașe, ca *gigantice* sicriuri.

Neologismele livrești de acest fel — cam „à la Théophile Gautier" (v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 49) — păreau poetului atît de strîns legate de orice evocație a Egipetului, încît și mai tîrziu, la începutul nuvelei *Avatarii faraonului Tla* găsim o avalanșă asemănătoare de „europenisme" (ca să ne folosim de acest termen utilizat de lingvistica sovietică). Din ms.-ul 2255, f. 92, Perpessicius a scos un fragment (O. vol. I, p. 324—325) în care găsim *transparent, azur, eter, colosal, diamant, reflecta, colonadă, palmier* etc. Și în tabloul egiptean e vorba (vers. 128—129) de *palmii* care „nalță *sveltele* lor trunchiuri" (v. și versurile finale din tabloul următor).

Palestina. Două strofe luate din partea consacrată Palestinei (unde e evocat și „*miticul* Ierusalim") dovedesc că de multe ori neologismele conferau stilului un caracter mai solemn, mai abstract și mai esoteric. Să contrapunem unui tablou rustic și plin de un erotism ascuns prezentarea maiestoasă a regelui Solomon. În primul caz poetul n-a recurs la n i c i u n n e o l o g i s m, pe cînd al doilea conține numeroase inovații lexicale și semantice :

Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare
Și pe lanuri secerate am văzut mîndre fecioare,
Purtînd pe-umerele *a*lbe *a*uritul snop de grîu ;
*A*lte vrînd să treacă *a*pa {<ridicară *a*lbe poale>, cu picioarele lor goale}
*R*idicară *r*uşinoase şi zîmbind *a*lbele poale.
{<Sfîşiind cu glezne>, Turburînd cu pulpe} netezi fața limpedului rîu.

. . . . . .

Solomon, poetul-rege, tocmind glasul unei *lire*
Și făcînd-o să răsune o *psalmodică* gîndire
Moaie-n sunetele sfinte {<castul inimei *acord*>, degetele-i de {<poet>, *profet*:}
El cîntă pe împăratul în *hlamidă* de lumină,
Soarele stătu pe ceruri auzind {<vestea senină>, cîntarea-i lină}
Lumea asculta uimită glasu-i dulce și încet.

Să notăm în treacăt un fel de „elenizare" a Palestinei antice : „*hlamida* de lumină", cîntată de regele Solomon, e un adevărat simbol al acestei tendinţe. Două versuri (193—194) inspirate de psalmul 137 ne reconduc în mod mai autentic în atmosfera Vechiului Testament :

Dar venit-a judecata şi de sălcii plîngătoare
Cîntăreţul îşi anină arfa lui tremurătoare . . .

Tabloul decăderii e din cele mai măreţe. După un vers deosebit de dramatic (196 : „Cad şi scări ş-*a*urite *a*rcuri, grinzi de cedru, porţi de-*a*ramă"), ultima strofă din acest episod se termină cu un neologism expresiv, pus în relief de trei aliteraţii simultane :

Cedrii cad din vîrf de munte şi Livanul pustieşte,
Jidovimea *r*isipită printre *s*ecoli *r*ătăceşte,
În *p*ustiu se-nalţă-n *s*oare des*fr*unziţii *p*almieri.

Grecia. Primul tablou deosebit de bogat în neologisme expresive e consacrat Greciei antice (vers. 205 şi urm. ; despre această parte cf. reflecţiile lui T. Vianu, *Studii*, p. 579—588). Chiar în primul vers al acestui tablou apare adjectivul *oceanic* : „O, lăsaţi să moi în ape *oceanici* a mea lră". În acest caz se mai păstrează sensul concret al adjectivului, dar următoarele două versuri se avîntă din nou spre un alegorism vaporos :

Să-mbrac sunetele-i dalbe cu *a undelor zîmbire*,
Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur...

În tot cursul acestei scene adjectivul *oceanic*, rămîne un fel de „mot-fétiche" ; la el recurge poetul şi atunci, cînd vrea să descrie, vorbind despre nimfe, „*Oceanicele* corpuri ca statuie de ninsoare" (vers. 238) care, „lenevite *lănguros*" [!] se întind pe ţărmul nisipos. La sfîrşitul tabloului e vorba de Orfeu : după ce şi-a aruncat arfa în mare, „*o eternă* murmuire" şi „cîntări de amar" răsună prin „halele *oceanici*" (vers. 337—339). Mai e de amintit că într-o ciornă (O. vol. V, p. 95) întreaga Grecie e amintită sub numele de *Oceanidă* :

Eu te văd, *Oceanidă*, dintre valuri zgomotoase
Răsărind plină de lunce, şi cu lebezi argintoase
Curgi încet şi lin la vale, pîn departe te cufunzi...

Arhitectura antică e evocată de două epitete : *multicolon* şi *marmòreu*. Primul epitet (cf. germ. *vielsäulig*) e luat în sens concret, deoarece în a doua strofă a tabloului *Grecia* ni se înfăţişează nişte „temple *multicoloane*" [27] :

Peste văile adînce repezite-n regioane
Nourate, stau ţinute templele *multicoloane*,
Parcă munţii-n braţ de piatră le ridică şi le-arat
Zeilor din ceruri. Vulturi peste văi înnegurate
Grei atîrnă cu întinse aripi şi priviri ţintate
Supra [28] lumei ce sub dînşii stă adînc, împrăştiat.

Întreaga strofă e menită să pună în relief măreţia templelor care apar suspendate undeva între cer şi pămînt ; tot cu aceste temple stă în legătură, prin cine ştie ce afinităţi secrete, zborul singuratec (şi simbolic !) al vulturilor. Iată strofa următoare în care, după anumite preludii [29], se schiţează o ambianţă cunoscută din Mallarmé (*L'après-midi d'un faune*) şi din Pierre Louys :

A fi rîu e-o fericire, căci în nopţile-argintie
Cîte graţii tăinuite se descopăr, i se-mbie
Şi ascultă cu iubire tot ce valurile-i mint.
Lui i se descopăr *nimfe* de-o *marmoree* zăpadă,
Ce în apa lui cea clară cursului se lasă pradă,
Duse de obraznici unde cu glăscioare [!] de argint.

Epitetul nimfelor (cf. O. vol. IV, p. 120) ne interesează şi din cauză că mai tîrziu, în *Luceafărul* (vers. 121 — 122), vom regăsi aceeaşi întrebuinţare metaforică a adjectivului *marmóréu* „Din negru giulgiu se desfăşor *Marmóreele* braţă". Avînd în vedere această filiaţie, am putea propune şi o mică îndreptare de introdus în textul *Luceafărului*. Deşi dicţionarele moderne (DLRLC, DLRM) dau numai forma *marmoréu* (cf. *meréu* etc.), e foarte probabil că nu numai în vers. 292 din *Memento mori*, ci şi în *Luceafărul* trebuie să citim *marmòreu* (cf. lat. *marmoreus*, ital. *marmòreo*). Încercînd să transcriem prozodia reală a strofei în care se găseşte adjectivul, *marmoreu*, ajungem la concluzia că ritmul devine mai „aerian", dacă se admite această lecţiune :

Din negrul giulgiu se desfăşor ∪ \ ∪ / | ∪ ⏑ ∪ /
Marmòreele braţă, ∪ / ∪ ∪ ⏑ / ∪
El vine trist şi gînditor ∪ \ ∪ / | ∪ ⏑ ∪ /
Şi palid e la faţă. ∪ / ∪ ⏑ ∪ / ∪

[27] Un alt exemplu pentru *multicolon* (comp. germ. *vielsäulig*) se găseşte în *Călin Nebunul* : „Stele galben tremurînde mişcă-n negurele sure, Intră-n domele de nouri argintii *multicoloane*" (vers. 167 — 178). Un alt adjectiv, compus, de alură greacă, e *mariumbriu* „avînd o umbră întinsă" în vers. 1268 : „Norii, vulturii *mariumbrii* . . . ".

[28] Forma arhaică, atestată încă din sec. al XVII-lea : „Au înălţat capul mieu *supra* vrăşmaşilor miei" (Dosoftei, *Ps.* 26, 6, cf. Tiktin, s.v.).

[29] Vezi mai ales versurile 285 — 286 :
Filomela împle codrii cu suspine de-amoroşi,
Joe preschimbat în tînăr, cu immobili ochi sub gene . . .

Precum se vede, formula ritmică „*Marmoreele* braţă" corespunde perfect aceleia ce e reprezentată de versul „Şi *palid e la faţă*"; toată strofa se reazimă pe acest paralelism.

Revenind acum la nimfele ce apar atît de des în aceste scene voluptoase din Grecia antică, avem de amintit un alt cuvînt rar şi anume termenul *oreadă* (< fr. *oréade*). Cuvîntul n-a trecut în textul definitiv, dar e atestat de var. C (O. vol. V, p. 111):

Oreada trece cîmpul — ca aripi de corb bogate
Pe-umeri albi îi cade părul, iar a hainei desnodate
Creţi atîrn-abia de braţe ş-o trădeaz-aşa viclean...

Această denumire specială a nimfelor ce trăiau în munţi (cf. gr. ὄρος), mai bine-zis în păduri şi în peşteri, e rară şi în limba poetică franceză. E semnificativ că Littré citează numai un text din sec. al XVIII-lea (Bernis: *Automne*): „Les *oréades* taciturnes Cherchent les antres des déserts". Şi această corespondenţă de ordin lexical întăreşte impresia că în tabloul *Grecia* pluteşte ceva din parfumul galant al pastoralelor franceze postclasice.

În această atmosferă dominată de plăceri bucolice *Olimpul* şi *Olimpicul*, ca epitete ale lui Joe (cf. vers. 835), joacă un rol secundar. Unele versuri evocă pe Joe pîndind „umbra mlădioasă unei fete pămîntene" (vers. 287) şi numai în var. A^2 (O. vol. V, p. 25) apare Olimpul în toată măreţia lui:

Ce *Olimp*, pe scări de nouri — prin *columne* nalte, clare
Ce ţineau albastra boltă înstelată, lucitoare
Zeus în tron, cu lumea-n frunte-i — la picioare un vultur
Într-un creţ de sub sprînceană e *antica* lui mînie
Viţe mari înconjur fruntea cea *divină*, ce-o apleacă
Spre pămînt... La cer ridică Juno-a ei privire *seacă*
Dar *superbă*...

După mărturia versurilor citate în care ne surprinde şi împerecherea cuvintelor *seacă-superbă*, viziunea Eladei se îmbină cu trăsături luate din mitologia romană (cf. numele *Joe* şi *Juno*); în unele variante (O. vol. V, p. 106) găsim chiar şi elemente împrumutate din lumea celtică (vezi şi cuvîntul *scală* în scena egipteană, vers. 96):

A urmat-o fundul mării toată-a Greciei gîndire
Zei olimpici, *barzii* [!] vecinici, tot ce nalt fu şi frumos.

Atmosfera de „Gotterdämmerung" (v. mai jos, p. 134) e caracterizată şi de versul 259 în care cuvîntul *mit* ia un sens particular, deoarece versul în chestiune sună astfel: „Înserează şi apune greul soare-*n văi de mite*". Această expresie metaforică, găsită, pare-se, în mod spontan, fără cea mai mică ezitare, ne impresionează şi azi prin noutatea ei: nu numai norii între care apune soarele sînt înfăţişaţi ca nişte *văi*, ci aceste văi imaginare se prefac imediat în „văi mitice", adică evocă între altele şi miturile referitoare la apusul soarelui.

Scanned with OKEN Scanner

Tabloul *Grecia*, în ciuda numeroaselor motive mitologice, nu se îndepărtează de loc de realitatea vieții antice; ca și mai tîrziu în *Scrisoarea I* sînt amintite pe rînd *cugetătorul* (vers. 307—312), *sculptorul* (vers. 313—318) și *poetul*, identificat cu Orfeu care aruncă „în mare arfa-i de cîntări îmflată" (vers. 325). Între cele trei portrete există o mare deosebire: pe cînd primele două sînt pline de amănunte concrete (ca *lampa cea cu oliu*, amintită în vers. 307 sau *dalta* ce tremură în mîna „orbului sculptor"), evocarea lui Orfeu se transformă într-un fel de fantasmagorie mitologică (vers. 325 și urm.) la sfîrșitul căreia apare ca punct culminant cuvîntul *àtom*, cu accentul grecescului ἄτομος cf. ital. *àtomo* etc.) [30]:

De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi *eterne*, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori *regii* [31], cîrduri lungi de *blonde* lune
Și popoarele de stele, *universu*-n rugăciune
În *migrație eternă* de demult s-ar fi pierdut.

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia-văzute
Și din sure văi de *caos colonii* de lumi pierdute
Ar fi izvorît în rîuri într-un *spați* [32] *despopulat* [33].
Dar și ele-atrase tainic ca de-o *magică* [34] durere
Cu-a lor rîuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus [35]. Nimic în urmă — nici un àtom luminat.

Dacia și Roma. Precum se știe, evocarea Daciei antice e intercalată între cele două episoade romane. De acum înainte neologismele curat latinești devin mult mai importante decît cele de origine greacă; din acest punct de vedere, pasajul cel mai semnificativ e primul episod roman (vers. 349—390) pe care-l găsim și în prima versiune a poemei, adică în *Panorama deșertăciunilor* (vers. 121—162).

Primele strofe ale tabloului roman sînt caracterizate de frecvența cuvîntului *rege*. Din strofa care schițează trecerea de la veșnicia universului („Vecinicia cea bătrînă" vers. 355) la o „clipă suspendată", adică la istoria romană, să citățm numai ultimele trei versuri:

... din secoli ce trecură ea { <se pune> / s-apucă } să adune
Toată viața și puterea, tot sucul de înțelepciune
Și să pune să zidească un uriaș popor de *regi*.

---

[30] Cf. și O. vol. V, p. 106, 112; într-o variantă apare și forma *àtomă*: „Și nimic, nimic în urmă — nici o *àtomă* lăsînd".

[31] Comp. cu lat. *regius*, ital. *regio*.

[32] Acest termen se întîlnește și în limba lui Alexandrescu (v. DLRLC, s.v.).

[33] Creat după modelul cuvintelor romanice corespunzătoare ca it. *spopolato*, fr. *dépeuplé*.

[34] Și „poetizarea" acestui cuvînt se datorește probabil lui Alexandrescu: „Al idolilor preot, cu *magice* cuvinte Mulțimii adunate oracole-mpărțea" (v. DLRLC, s.v.).

[35] De remarcat expresivitatea acestui sfîrșit de frază trecut în ultimul vers al strofei: un caz de „rejet" clasic (despre acest procedeu al sintaxei poetice vezi în timpul din urmă G. Șengheli, *Техника стиха*, Moscova, 1960, p. 35—36).

Cuvîntul *rege* ca punctul culminant al unei strofe revine şi ceva mai departe. Vorbind despre împăraţii romani (vers. 367—372) poetul scrie :

Ţări bogate şi-nflorite, mări vuinde-n adormire,
Cetăţi vechi, popoare mîndre stau sub falnica-i domnire
Şi *Cesarii*-mpart pămîntul în *Senatul* cel de *regi*[36].

Între cele două strofe caracterizate de cuvîntul *rege* e aşezată aceea în care se zugrăveşte universalitatea Imperiului Roman : trei versuri deosebit de expresive (364—366) încep şi se termină cu neologismul *popor*[37] (cf. O. vol. V, p. 78) :

Iar *popoarăle*-şi îndreaptă a lor suflete măreţe,
A lor fapte *seculare*, uriaşele lor vieţe,
După căi prescrise-odată de gîndirea-ăstui *popor*.

În următoarea strofă care prezintă triumful unui împărat, cuvintele *popor* şi *rege* iau alte înţelesuri : conform unei inexorabile dialectici, se arată aici slăbiciunea morală a imperiului :

<Or în caru-i de *triumfe*>
Pe sub *arcuri triumfale* } trece mîndru-nvingătorul
Şi-ameţit *abia audе*[38] cum vuieşte surd *poporul*,
Cum a mărei glasuri multe se repetă, gem şi fug ;
<Iară la carul lui de-aur palizi [,] frînţi de umilire>
<Iară la carul lui de-aur cu privirile lor crunte>
Iar la carul lui de aur cu coroane pe-a lor frunte
Şi înfrînţi de umilire, cu priviri stinse şi crunte
Regii ţărilor învinse g e m c u g r e u t r ă g î n d l a j u g.

Să remarcăm în treacăt că din expresia „gem cu greu trăgînd la jug" a u d i s p ă r u t c u t o t u l n e o l o g i s m e l e, ca şi cînd numai limba tradiţională ar fi fost capabilă să exprime suferinţele celor subjugaţi.

---

[36] Opoziţia dintre cuvintele *cezar* şi *rege* ne sugerează ideea schimbărilor succesive ale formelor de guvernămînt în Roma antică. Se înţelege de la sine că senatul roman — după toate probabilităţile — nu datează din epoca r e g i l o r, ci de la începutul erei republicane (sec. VI î.e.n.). Totuşi senatul ca un fel de γερουσία (cf. lat. *senex* ~ *senatus*) putea să existe şi mai devreme.

[37] Ca variante mai vechi, atestate chiar şi în poemul de faţă să semnalăm *pòpul* (var. A, vers. 270 ; var. B, vers. 1114) şi *pòpol* (vers. 990) ; a doua formă se întîlneşte şi în poezia satirică *Cum negustorii din Constantinopol* (O. vol. IV, p. 205), unde rimează chiar cu numele oraşului amintit în versul iniţial. Tocmai această şovăire între mai multe forme paralele arată că în epoca lui Eminescu forma *popor* nu era încă atît de înrădăcinată ca în zilele noastre.

[38] De relevat aicio interesantă aliteraţie vocalică care ilustrează „ameţirea" învingătorului înconjurat de o mulţime zgomotoasă.

Versurile următoare evocă arderea Romei; în ultimul vers plin de metafore neașteptate, dar constituind un fel de concluzie lapidară, cuvîntul *lume* a fost înlocuit de *ev* (adică *aevum*), în sensul cel mai larg al acestui termen:

Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldă
Și frămîntă-n valuri roșii marea turbure și caldă
Și aruncă-n loc de spume { <nori de șperlă și de fum>
nori de fum, scîntei[39] și vînt;
Și în nunta ei grozavă turnuri negre ea aprinde
Și făcliile-uriașe către stele le întinde...
<Lumea dac-ar arde, astfel ar fi marele-i mormînt>
Evul[40] arde. — Roma este *oceanicu*-i mormînt.

Neologismele de origine latină joacă un rol esențial și în ultima strofă a acestui tablou. Să amintim cu acest prilej că pînă acum nu s-a semnalat nici un exemplu al întrebuințării cuvîntului *funerar* în limba lui Eminescu sau a altui poet din această epocă; exemplele pe care le găsim în dicționare ar putea să ne sugereze impresia că avem a face cu un termen mai mult sau mai puțin prozaic. Totuși citirea versurilor 385—390 nu confirmă această impresie:

<Norii s-au aprins în ceruri>
<Norii stau aprinși în ceruri nunta-ți* cu lumini topite>
<Norii sînt cenușă-n ceruri>
Norii sînt o spuză-n ceruri și prin ei topite stele.
{ <Luna vînătă ca plumbul>
{ Și, ca *oceanul* negru } răscolit de visuri grele,
{ <Roma>
{ *Urbea* } își frămîntă falnic valuri mari de fum și jar;
<Iar din mijlocu-ăstui caos, neatins se-nalță rece>
<Dar din arderea măreață>
<Și din basmul risipirei>
Din *diluviul* de flăcări lung întins { <ca o pustie>
{ ca o genune,
Se ridic-un vis de aur, un palat ca din poveste
Vezi neatins[41] cu arcuri de-aur un palat ca o minune
Și din frunte-i cîntă Neron... cîntul Troiei { <secular>
{ <mormîntar*>
{ *funerar.*

[39] În ediția critică (vol. IV, p. 123) se citește *cîntei*, dar în ediția bibliofilă găsim forma corectă, adică *scîntei*.

[40] Un alt caz al întrebuințării cuvîntului *ev* (vers. 1230) va fi examinat mai la vale. Ultimul vers al strofei pare a fi ecoul unor reminiscențe lamartiniene comp. mai ales cu viziunea apocaliptică din meditația *L'immortalité*:

Tu vois autour de toi dans la nature entière
Les siècles entasser poussière sur poussière,
Et le *temps*, d'un seul pas confondant ton orgueil,
De tout ce qu'il produit, *devenir le cercueil.*

[41] Două silabe!

Ultimul vers aruncă o lumină vie asupra modelelor acestui stil vizionar: după încercările de a face o aluzie la termenul *Carmen saeculare* sau de a recurge la un derivat neobișnuit al cuvîntului *mormînt*, Eminescu a ridicat în sfera limbajului poetic o împerechere de cuvinte mai modernă, creată după modele ca it. *canto funebre*, fr. *chant funèbre* [42], înzestrînd-o chiar și cu o semnificație simbolică.

După acest preambul, evocarea imperiului Dochiei (vers. 391 și urm.), adică a Daciei neromanizate, nu mai oferă prilejul întrebuințării unor neologisme evocatoare [43]. Deși mai găsim ici-colo unele italienisme, franțuzisme ori latinisme [44], adevăratul caracter al acestui episod e relevat mai ales de versurile în care nu apare nici un cuvînt nou; să citățm de ex. următoarele versuri idilice (529–531):

*S*ara sună glas de bucium și cerboaice albe-n turme
Prin cărările de *c*odru, pe de frunze-*u*scate *v*rme
*V*in rupînd verzile crenge cu talangele de gît...

Totuși în unele versuri reapar și aici anumite neologisme pur și simplu decorative. Așa cum reiese din studiul variantelor, avem de-a face cu niște elemente lexicale suprapuse textului primitiv după o îndelungată muncă de șlefuire. Iată de pildă evoluția versurilor 535–540 (O. vol. V, p. 117; vol. IV, p. 128):

a) Din copaci ies zîne mîndre, fete de-mpărat frumoase
Ținînd donițe pe umeri, gingașe și mlădioase
<Ele trec încîntătoare, albe>
Albe trec prin umbra neagră,
} pre cînd luna trece-n cer
Cu-argintoasa ei căldură potolind în flori lumină,
Pătrunzînd oștiri de nouri, apa lacurilor lină
Aurind-o — tăind margini l-ale nopții lungi păreri.

b) Din copaci ies zîne mîndre, de-mpărat frumoase fete,
Ținînd donițe pe umeri, gingașe, *nalt-mlădiete*,
Albe trec prin umbra verde, la cerboaice se *înclin*,
Ce sub dulcile lor mîne își *oferă* răbdătoare
Ugerele lor împlute, și în doniți sunătoare
Laptele-n *cadență* curge, codru-*m*plînd *c*-un *m*urmur *l*in [45].

---

[42] Cu toate acestea *funerar* e împrumutat din lat. *funerarius* (cf. it. *funerario*).

[43] Această deosebire lexicală n-a existat de loc în prima versiune (*Panorama deșertăciunilor*), unde după vers. 162 „Și în frunte-i cîntă Neron cîntul Troici <*secular*> *mormîntar*" a urmat fără nici o tranziție descrierea podului lui Traian și istoria cuceririi Daciei (O. vol V, p. 82).

[44] Cf. v. 416: „Zboară fluturi ca și *nave*"; vers. 418: „Curcubău sînt a lor aripi și oglindă *diamantină*" (ultimul cuvînt avînd 4 silabe); vers. 436: „Prin columnele-i mărețe trece cîte-o rază *mată*"; vers. 481–482: „... zîna Dochia frumoasă Trece împletindu-și părul cel de-*aure*e mătasă" etc.

[45] Comp. cu cele spuse (p. 29) despre întrebuințarea cuvîntului *cadență* în poezia *Din străinătate*.

Preferința pentru neologisme decorative se observă și în evoluția versurilor 547–549:

a) Cît de lat să fie-un fluviu, arborii ce se înșiră
Pe-a[le] maluri — deasupra-i se ajung cu-ale lor ramuri
Ramurile se-mbrățișează, crengile se împletesc.

b) Cît de lat să miște-un fluviu ale apei lui *revolte*,
Arbori de pe mal deasupră-i se ajung în mîndre bolte,
Ramurile se-ntrețese [ ], crengile se împletesc.

O atare întrebuințare metaforică a cuvîntului *revoltă* pare a fi o mare raritate; pe poet îl atrăgeau probabil rimele rare *revolte/bolte*. Rămîne de stabilit dacă „poetizarea" acestui termen a început mai de vreme. La Bălcescu cuvîntul are sensul politic obișnuit, iar Gherea a întrebuințat expresia *revolta morală* (DLRLC). Pentru a explica cel puțin cu un caz analog „neologismul semantic" al lui Eminescu, ne-am putea gîndi doar la o comparație semnalată într-o poezie de Topîrceanu: „În pieptul tău coboară *Revolta* c a l d ă c a u n v a l" (tot în DLRLC). Totuși inovațiile semantice atestate de cîte o rimă rară trebuie tratate cu o deosebită prudență; exemplul descris mai sus este deocamdată un „hapax" semantic.

După aceste tablouri idilice se zugrăvește trecerea oștirii romane pe podul Dunării (comp. vers. 709: „Colo Dunărea bătrînă, liberă-ndrăzneață, mare!"); în această parte reapar acele latinisme pe care le-am putea numi *eroice* (vers. 715–720):

Dar pe-*arcade* negre *nalte*, ce molatec se-n*mormîntă*
În a Dunării lungi *valuri* ce *vuiesc* și se frămîntă,
Trece-un *pod*, un gînd de *piatră* repezit din *arc* în *arc*;
Valurile-nfuriate *ridic* frunțile răstite
Și {<izbesc>, izbind} cu repejune *arcurile* neclintite
<Și picioarele le scaldă uriașul [lor] *monarc*>
Gem, picioarele le scaldă la stîncosul lor *monarc*.

Cîteodată se creează imagini cu totul noi și cu ajutorul cuvintelor tradiționale. În versul 181 textul extrem de banal „Peste pod trece oștirea lui Traian strălucitoare" (O. vol. V, p. 82) a fost înlocuit de o adevărată viziune istorică, plină de dinamism evocativ: „Peste pod *cu mii de coifuri* trece-a Romei g r e a m ă r i r e". În vers. 183 ne surprind nu numai unele asociații verbale îndrăznețe, ci și efecte de fonetică expresivă: „<Cară de război se scutur, nori de colb 'i văluresc> <Scuturile ard și cară trec vuind asurzitor>. Scuturi *ard*, carăle *treier* și vuiesc asurzitor". Întreg tabloul e pus sub semnul lui Saturn, precum reiese din versul următor, refăcut și el cu o grijă migăloasă: „<Iar Saturn moșneagul rege peste-a vremii-mpărăție> <Iar Saturn moșneag cu părul sur c-argintul> Iar Saturn cu fruntea ninsă <sta> stînd pe steaua-i alburie..."

Față de oștirea ce se apropie, Carpații constituie ultimul refugiu al Dacilor; spre acest refugiu se îndreaptă acum Zamolxe și „oastea" dacică a zeilor. Stilul maestos al acestor strofe e împodobit cu cîteva neologisme sonore care

prevestesc proporţiile cosmice ale luptei. Sub acest raport deosebit de instructive sînt versurile 733—738, cu o serie de întrebări retorice :

Nori ca de bazalt de {<negri>, aspri} se zidesc pe-albastra boltă,
Parc-auzi a Mării negre şi a Dunării *revoltă* [46]
Şi a lumii-ncheietură parcă le auzi trăsnind ;
Răsculatu-s-a-*Universul* contra *globului* din aer ?
Stelele-n oştiri se mişcă ? Împăraţii sori se-ncaier ?
Moare lumea ? Cade Roma ? Surpă cerul pe pămînt ?

Numeroase neologisme jalonează şi calea lui Zamolxe spre cetatea dacilor. În legătură cu versurile 739—740, două versiuni succesive arată bine cum au pătruns treptat în text diferite neologisme expresive (cf. O. vol. V, p. 124) :

a) Şi din fundul Mării negre, caii spumă [!] şi tresare
Zeii Daciei antice ese-n şiruri arzătoare

b) Nu. Din fundul Mării negre, din *înnalte-adînce hale*
Dintre stînce *arcuite* în *gigantice portale*
Oastea zeilor Daciei în lungi şiruri au ieşit [47].

În versul 751 expresia „Şi tunînd aleargă-n susul arcul cerului albastru" a fost înlocuită cu varianta care pune în relief cuvîntul *grandoare*, chiar astăzi folosit mai rar în limba poetică (comp. cu exemplele moderne din DLRLC) : „Astfel arcul nalt din ceruri el îl urcă cu *grandoare*". Comp. cu vers. 815 : „Odin adîncit în gînduri vede-a luptei lungi *grandoare*".

Un latinism rar, şi de aceea deosebit de solemn, apare în cuvintele de îmbărbătare pe care Zamolxe la „strigă-n nouri" către regele dacilor (vers. 758—759) : „Decebal . . . îi detun, îi iau în goană şi *Danubiul* o să beie a lor *sacre legiuni*". Imediat după aceea răsună însă şi strigătul împăratului. În cuvintele sale (vers. 766—772) regăsim menţiunea Urbei, iar fraza, de o deosebită amploare retorică, trece dintr-o strofă în cea următoare ceea ce, ca un caz special de „enjambement", e un procedeu foarte rar la Eminescu :

Pe un trunchi înalt de stîncă chiar *Cesarul* stă-n uimire
„Ridicaţi semnele {<Romei>, Urbei} în spre-a cerului oştire
Şi strigaţi „Cu noi e Roma !" — Codri-adînci şi-ntunecoşi
Clocotesc de lungul freamăt şi de-a armelor sunare.
{<Oştile>, *Armia* :} „Cu noi e Roma" — *Acvilele*-i *ard* în soare.
Van din Sarmisegetuza *vin* săgeţi în roşii ploi.

[46] V. mai sus (p. 125) observaţiile noastre asupra rimei *bolte/revolte*.
[47] Rimele *hale/portale* revin şi mai jos, în vers. 853—854, asociindu-se cu fuga zeilor daci.

E curios de notat că în vers. 770 chiar şi cuvîntul *armia*, acest rusism de origine romanică (< rus. армия < fr. *armée*), pus în relief de o frază eliptică, intră în seria cuvintelor împrumutate. În versul următor *van* ca adverb pare a deriva din expresia *în van* (< ital. *in vano*), întrebuinţată des nu numai de Heliade, ci şi de Eminescu (comp. vers. 1195: „Vai! *în van* se luptă firea-mi să-nţeleagă a ta fire").

Să nu ne pierdem însă în „caotic-adîncime" (vers. 781) a acestei „gigantomahii", nici în amănuntele descrierii privitoare la înfrîngerea dacilor. Totuşi nu putem trece cu vederea faptul că pentru a denumi pe conducătorii oştirii dace, Eminescu a recurs de mai multe ori la expresia laconică *Ducii Daci*, care, desigur, îi plăcea şi pentru aliteraţia impresionantă din cauza raritătii ei. Dar această expresie de o rezonanţă marţială se asociază cu o atmosferă tragică: strofele în care ea apare ne obligă să asistăm la sinuciderea „Ducilor Daci" (vers. 896–897, 914–915):

Adunaţi văzu Cezarul la cumplita mas-a morţii
Ducii Daci. Făclii de smoală sînt înfipte-n stîlpi şi-n muri[48].
. . . . . .
S e s t i n g una cîte una faclele mirositoare,
S e s t i n g una cîte una vieţile *Ducilor Daci*.

În legătură cu numele etnic *dac* trebuie să facem încă o observaţie. În două cazuri poetul, pentru a da panoramei sale oarecare colorit s p e c i f i c d a c, a recurs la un alt nume etnic şi anume la adjectivul *dav* (cf. grec. Δαῦος, lat. *Davus*, citat de V. Gheorghiev, Тракийският език, Sofia, 1957, p. 59). În legătură cu această tentativă de arhaizare să cităm înainte de toate versul 799:

<Lupta-i cruntă-n surii nouri, scuturi *daci* ca ceru-albastre>
Lupta-i crudă, lungă, aspră. Lumin' pavezele *dave*.

Celălalt exemplu ni s-a păstrat într-o ciornă; în acest caz monosilabul *dav* pus în relief de un energic accent dinamic stă la sfîrşitul unei strofe (O. vol. V, p. 138):

Şi a doua zi cînd soare răsări din noaptea mării
Au suit Romanii murii pustiiţi... şi prin ruine
Prin cenuşărite hale ei au dat de morţii *bravi*
Decebal întins pe piatră ţiind mîna albă goală
De *flamida* neagră-ntinsă... Şi, în *toga*-mperială
*Co*peri plîngînd Cesarul *cor*pul ultimului *Dav*.

Înainte de a muri, Decebal rosteşte un lung discurs (vers. 937–966) care se deschide printr-o curioasă întrebuinţare a neologismului *sclav*[49] ca adjectiv:

Pe-a istoriei mari pînze, umbre-a *sclavelor popoare*[50]
Prizărite, *tre*murînde *trec* — o lungă acuzare —
Tîrînd sufletul lor veşted pe-al corupţiei noroi...

[48] Despre *mur* v. mai sus, n. 24.
[49] Cuvîntul pare a fi împrumutat în prima jumătate a sec.-lui al XIX-lea; la Bolliac găsim şi derivatul *sclavie*. V. şi *Contr.*, vol. I, p. 73.
[50] Comp. cu germ. *Sklavenvolk*, ung. *rabszolga-nép* (la Petőfi) etc.

Din discursul patetic — chiar prea emfatic — al lui Decebal mai reţinem acele versuri (943—945) care, pentru analiza noastră, au o deosebită importanţă :

Nu vedeţi că în furtune vă blăstamă *oceane*?
Prin a *cràterelor* gure răzbunare strig *vulcane*,
Lava de *evi* grămădită o reped adînc în cer...

Nimic nu caracterizează mai bine această fază a limbii poetice eminesciene decît belşugul metaforelor; oricare ar fi materialul lingvistic de care se atinge poetul, de îndată se nasc, sub pana lui, metafore inedite. Nici atacurile sîngeroase ale popoarelor migratoare în contra Imperiului Roman nu sînt zugrăvite în mod amănunţit, ci numai vag evocate cu ajutorul unei alte serii de metafore :

De pe Alpi ce stau deasupra norilor cu *fruntea ninsă*,
De prin *bolţi de codru verde*, de prin *stîncile suspinse*,
Pe a *pavezelor sănii*, coborî-vor în şivoi ;
Cu cenuşa pocăinţei şi-a împlea pămîntul fruntea,
Cu cenuşa Romei voastre — moarte *legioane*, — *punte*
Peste rîuri. Şi nimica nu se v-alege de voi.

Zguduit de aceste cuvinte profetice şi mai ales de acordul „fortissimo" al blestemului (vers. 966 : „*Vai vouă* Romani puternici, *vai vouă*, de trei ori *vai* !") care „se repetă repezit din stînci în stînci", „stă uimit" Cezarul : el e primul monarh care apare la Eminescu ca un „pensieroso". Meditaţia lui e aşezată într-un vast cadru cosmic care, precum am văzut mai sus, e evocat cu un anumit lux de amănunte :

Şi uimit stetea Cesarul... „Cugeţi *tu*[61] pămînt? — el zise —.
Avem *noi*[61] în mîini a lumei soarte sau <un şir> *cortegiu* de vise?
<Urmăm fără vreo ţintă azi şi mîni>
Hotărîţi de-a ta gîndire urmăm azi ziua de ieri?..."
<Cîrmuim noi lumea? Dînsa dar pe noi ne cîrmuieşte?
Şi pe cer stelele mişcă a lor *ordini imortali*>
Şi în *ordinele-eterne* mişc-asupra-i *universul*
Oceanele-i de stele. Ce *ironic* li e mersul!
Cesare![62] cît pai de mare — şi ce mic în adevăr!

Reflecţiile Cesarului ar reduce într-o măsură foarte considerabilă tensiunea interioară a compoziţiei, dacă n-ar interveni aici, la sfîrşitul tablourilor antice, „naratorul", adică poetul însuşi pentru a trage cîteva concluzii actuale din evocarea trecutului daco-roman. Ne mişcăm din nou în atmosfera poemelor patriotice de factura odei *Junii corupţi*, dar afară de tema cunoscută — „Am uitat mărirea veche" (vers. 995) — apar şi motive noi, îndeosebi o reamintire

[61] Pronumele *tu* şi *noi* erau subliniate de poetul însuşi.
[62] În acest vers, conform ritmului trohaic, trebuie să pronunţăm *Cèsare* ca şi în limba italiană.

a lungilor secoli de suferinţe şi a r ă s c o a l e i l u i D o j a. Strofa în chestiune s-a păstrat în două variante importante:

Var. A (vers. 253—257)

Fiii au ajuns în urmă pe ţărîna lor străbună
Să nu aibă-unde să-ngroape oasele cele bătrîne
Spînzură pe ei ruşinea, zdrenţele de cerşitor
C-au simţit în ei scînteia, care secolii* i-aprinde
A u f o s t a r s e c u f i e r r o ş u membrele lor cele sfinte
Fruntea lor fu-nfierată cu diadema de foc.

Var. B (vers. 997—1002)

Au fost vremi cînd pe pămîntul lor { <n-au avut loc { unde să-ngroape / să-şi înmormînte> / n-aveau loc să-nmormînte[53]

<Oasele cele bătrîne>
Morţii lor... P-inimi *regale* şi pe membrele lor sfinte
Spînzura { <cu umilire zdreanţa cea... de cerşitor> / zdrenţe[-]umilice[?][54] de sclavi, de cerşitori.
<Şi căci au simţit> / Căci simţiră-n ei } scînteia, care secolii aprinde,
Întronaţi au fost în t r o n u r i a r s e - n f o c... şi pe-a lor frunte
<Puse-au fost> / Pusu-s-au } de fier coroane arse-n foc sfîşiitor.

Cu ce plasticitate apare deodată, după atîtea nebuloase tablouri istorice, tronul de foc al lui Doja! În plus, în versurile citate găsim chiar şi sîmburele poeziei *Noi vrem pămînt* de G. Coşbuc (deşi cu greu s-ar putea admite că poetul baladelor ar fi cunoscut *Memento mori*).

Năvălirile germane. Nu se poate şti cu siguranţă, la ce se referă în însemnările lui Xenopol constatarea că Eminescu a citit la şedinţa „Junimii" din 1 septembrie 1972 „fragmente din Diorama şi anume Egipetul şi î n c e p u t u l e v u l u i d e m i j l o c" (SDL, vol. IV, p. 457). După textele care ni s-au păstrat, istoria începutului evului mediu se oglindeşte numai în episodul *Miază-noapte* (vers. 1015—1098) în care — ca să citîm pe Călinescu — „năvălirea barbarilor e simbolizată... mitologic. Zeii nordici hotărăsc ruina Romei... Ca şi zeii dacici, ei ies călări pe porţile mării, în frunte cu Odin, şi apar pe un dîmb al Romei. Zeul aruncă suliţa, dar aceasta se preface în cruce. Odin, învins de noua credinţă, moare" (*Op.*, vol. II, p. 195). Din punct de vedere lexical episodul prezintă mai puţin interes decît cele precedente. Textul său are toate indiciile unei ciorne; forme luate din limba vorbită ca *is* (vers. 1023), *atuncea* (vers. 1027) etc. ne-o arată destul de limpede. *Priiveşte* (vers. 1052) este însă un arhaism (cf. „*priivea* la moldoveanul", Beldiman, în Gaster, *Crest.*, vol. II, p. 245). Majoritatea neologismelor îndeplineşte din nou o funcţie pur decorativă; despre „bătrînul rege Nord", soţul Miazănopţii, citîm de pildă ur-

[53] „Versul nu e rotunjit", observă cu dreptate Perpessicius.
[54] Nu: *umilite?*

mătorul vers (vers. 1020): „... *superb* în haina-i albă, barba-n vînturi, fruntea ninsă". Un epitet expresiv de acest fel se găseşte şi în descrierea palatelor de safir care, în fundul mării (vers. 1044) „ridic bolţile lor *splendizi* ş-a lor hale luminate". Mai e de remarcat că cuvîntul *hale* (< germ. *Halle* etc.) întrebuinţat aici, în legătură cu năvălirile germane, pare a fi mai la locul său decît în episoadele precedente. Poate din această cauză îl regăsim şi în următoarele versuri (1063–1064):

Acolo, în fundul mării, în înalte-albaştre *hale*
Şed la mese lungi de piatră zeii falnicei *Valhale*...

În ultima strofă a episodului reapare din nou cuvîntul *Urbe* ca denumirea solemnă a oraşului Roma; miracolul suliţei (prefacerea ei în cruce) nu poate fi altceva decît o variantă neaşteptată a legendei referitoare la ciocnirea lui Constantin cel Mare cu Maxenţiu (cf. formula „In hoc signo vinces"):

Ţara pare-a fi a lumii mîndră, veselă grădină.
Lumina un gînd de aur, sus prin nori, luna cea plină,
Roma-n stele străluceşte, pe-a ei dîmburi, lîngă rîu;
Ei[55] privesc *Urbea eternă*, ce pe dealuri lin străluce,
Suliţa pe loc s-opreşte, se preface-n d'aur cruce.
Odin moare — Tibrul este a Credinţei lui sicriu.

Revoluţia franceză şi Napoleon. La începutul episodului privitor la istoria franceză (vers. 1111–1164) două strofe reiau tema asupririi, adică aceeaşi temă în legătură cu care a fost evocată şi amintirea lui Doja. Şase versuri (1099–1104) sînt bazate pe expresivitatea cuvîntului *spirit*, repetat cu insistenţă de două ori (vezi şi O. vol. V, p. 38):

<Cum pămîntul>
<Jos în hăuri făr de lumină>
Cum {<în> / sub} stînci {<de> / în} întuneric mărunţăile de-aramă
A pămîntului în lanţuri ţin {<suflarea cea grozavă> / legat şi fără teamă}
Sufletul {<mestecat în> / muiat în} flăcări a vulcanului grozav,
Astfel *secoli* de-ntuneric ţin în lanţuri de-umilire
Spiritul, ce adînc se zbate {<în a> / într-a} *pòpulilor fire*,
Spiritul, {<ce fapta nopţii> / ce-a vremei fapte} de-ar {<putè ar face-o> / eşi, le-ar face} prav.

În mod neîndoios, avem a face cu una din strofele cele mai interesante, deşi chiar şi textul din *Memento mori* mai arată lipsa unei şlefuiri finale. Se simte de la începutul acestei lungi perioade sforţarea de a pregăti printr-o comparaţie

[55] Zeii păgîni.

amănunțită enunțarea unui fapt important. Totuși cuvîntul *spirit*, cheia de boltă a întregii construcții, nu apare decît în ultimele două versuri. Acestea din urmă, la rîndul lor, dovedesc că pentru Eminescu nu numai finalul versului (adică, în cele mai multe cazuri, rima) putea să fie un loc privilegiat rezervat cuvîntului care trebuia pus în relief, ci și alte secțiuni ale versului : de pildă ultimele silabe dinaintea cezurii (vers. 1096 : „Ei privesc *Urbea eternă*...” adică ∪∪⏑|⏑∪∪⏑∪, cu un accent neașteptat pe a 4-a silabă!) sau începutul unui vers. În versurile 1103—1104 vedem aplicarea ultimului procedeu, întărit de un „*pòaeon primus*” (⏑∪∪∪) în primele patru silabe : „*Spiritul*, ce-adînc se zbate...” adică ⏑∪∪∪⏑∪⏑∪. În expresia cu sens colectiv *secoli de-ntuneric* (cf. mai sus : și împerecherea de cuvinte *fapta nopții*) există o strînsă legătură logică; opresiunii spiritului i se contrapune energic „*a pòpulilor* fire”. La sfîrșitul strofei avem de semnalat arhaismul *prav* pe care-l cunoaștem și din *Epigonii* : (vers. 112). „Noi reducem tot la *pravul* azi în noi, mîni în ruină”. Să mai amintim că întrebuințarea variantei *prav* nu rezultă nici în *Memento mori* din necesitatea de a găsi o rimă puternică la *grozav*; pentru poetul nostru ca mare cunoscător al literaturii vechi, această formă arhaică avea același răsunet ca și pentru autorul evlavios care scrisese în 1794 : „*Pravul* nu-iaste decît prăpăstuirea vieții, și cel mai ales instrument de a să piiardere” (*Critil și Andronius*, în Gaster, *Crest.*, vol. II, p. 152).

Plină de elan și de optimism e următoarea strofă (vers. 1105—1110) care, din punct de vedere stilistic, seamănă mult cu strofa precedentă. Și în acest caz o lungă construcție, cu membre bine proporționate, pregătește cu ajutorul rimei, punctul culminant al perioadei, adică „zbucnirea nouei *eri*” :

Dar {<cumplit se mișcă> / de *secoli* fierbe} lumea din adîncuri să se scoale,
Cum vulcanul, ce *irumpe* {<pintre> / printre} nori își face cale
Și îngroapă sub cenușă creațiunea {<unui ev> / unei țări,
Astfel fiii *t*ari și *t*ineri unor secole bătrîne
Lumea {<vor scutura> / din încheieture} vor s-o {<scoată> / scoață} din țîțîne
Să o {<rumpă> / zmulgă} s-o arunce în zbucnirea nouei *eri*.

Evocarea revoluției burgheze din 1789 (vers. 1111—1116) provine tot din versiunea I ; din primele ciorne lipsea însă mențiunea Bastiliei.

Tricolorul plin de sînge e-mplîntat în *baricade*,
Clopotele url'-alarmă pe {<sclavia care> / Bastilia} ce cade
Și *poporul* muge falnic ca un {<leu> / ocean} trezit [56] ;

[56] Și imaginea „oceanului trezit” o au în comun Eminescu și Petőfi (cf. poezia care începe cu versurile : „Föltámadott a tenger, A népek tengere...”).

Sfarmă tot, şi pe-a lui valuri ce le urca cu mîndrie
El înalţă firi cumplite {<ce îl> / <cari duc> / cari-l duc} o vijelie,
Să îngroape sub ruine {<ce puterea-i> / ce-n picioare} a strivit.

După o caracterizare prea categorică a lui Robespierre (cf. vers. 1119: „<Robespierre *sinistru*, *palid*, adîncit ca un *fantom*> *Palid*, adîncit, *sinistru*, trece *tigrul* Robespierre"), urmează evocarea lui Napoleon; rolul său istoric e interpretat cu entuziasmul acelui Beethoven care, la un moment dat, voia să închine împăratului simfonia *Eroica*. După o introducere patetică („Tot ce-i nobil şi puternic în ăst secol de mîndrie îl urmează...") versurile 1134—1140 expun cu armonii ţesute dintr-o serie de lichide scopul final al campaniilor napoleoniene: „... prin noaptea unei *l*umi în bătă*l*ie *L*in *l*uceşte-*eterna pace luminos* şi mîndru ţel".

Totuşi nici aceste sforţări eroice nu-şi ating ţelul; „Nordul se stîrneşte din ruinele de gheaţă" şi ... „cu fală El [Napoleon] ridică drept făclie *aurora-i boreală* Peste-oştirea-ntroenită în pustiul... de omăt". Următoarea strofă pare a începe cu vorbele lui Napoleon:

Nordul m-a învins — ideea m-a lăsat. Şi ca un soare
Vezi că-ncepe a apune într-a *secolilor* mare,
Aruncînd ultima-i rază peste *domul d-invalizi.*

Să observăm bine cezura expresivă ce urmează cuvîntul *ideea*. Rostind acest vers, ne simţim obligaţi prin conţinutul logic al textului să transformăm cezura într-o pauză îndelungată, urmată de coborîrea intonaţiei. Ultimul vers se termină cu o denumire abia romînizată a edificiului unde se va depune într-o zi cadavrul marelui exilat, iar versul care formează rima („Cu dînsul cartea lumii s-a închis") are ritmul „sostenuto" al unui marş funerar. Să mai amintim că strofa începută cu versul „Exilat la stînce sure şi-n titanica-i gîndire" e un fel de preludiu la meditaţiile finale din *Împărat şi Proletar* (comp. cu cele supuse în cap. III).

Meditaţia finală. La sfîrşitul poemului găsim o lungă parte meditativă (vers. 1165—1302) care, deşi reia numeroase idei expuse şi în alte poezii eminesciene, se distinge prin anumite particularităţi stilistice foarte curioase. De mai multe ori cîte un neologism rar (într-un caz un cuvînt subliniat de poetul însuşi!) rezumă în mod foarte plastic esenţa unei strofe întregi. Acest procedeu îl observăm chiar şi în prima strofă a meditaţiei (vers. 1165—1170):

Sori se *sting* şi *cad* în *caos mari sisteme planetare*,
Dar a omului gîndire să le măsure e-n stare...
Cine-mi măsur-adîncimea dintr-un om?... nu — dintr-un gînd

Neaprofundabil[57]. Vană e-a-nvăţaţilor ghicire.
Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire.
Cît geniu, cîtă putere — într-o mînă de pămînt.

Pentru un moment meditaţia ia proporţii într-adevăr cosmice, dar imediat după aceea Eminescu îşi pune o întrebare comparabilă cu vestita exclamaţie a lui Baudelaire : „Homme, nul n'a s o n d é le fond de tes abîmes" (*L'homme et la mer*). „Hapaxul" creat de Eminescu prin derivaţie din galicismul *aprofunda*[58] e pus în relief de un curios „rejet" („dintr-un *gînd/Neaprofundabil*") la începutul versului 1168 pentru a umple aproape tot emistihul întîi[59].

Rămîne neînţeleasă şi firea Aceluia ce seamănă stele „în cîmpii de caos" (vers. 1177); din toate elucubraţiile omeneşti ce se referă la El rezultă numai „de-ntrebări o vijelie" (vers. 1207), „un gînd puternic, dar nimic — decît un gînd" (vers. 1206). Într-o altă strofă (vers. 1225—1230) aceleaşi gîndiri agnostice sînt variate pe un plan mai larg, fiind puse într-o perspectivă istorică aproape nemărginită :

Cum eşti tu nimeni n-o ştie. Întrebările de tine,
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Şi prin valuri de gîndire *mitici* stînce *se sulev*[60],
Nici un chip, pe care lumea ţi-l atribueşte ţie
Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngeri, de fiinţi o mie,
C-un cer încărcat de mite asfinţeşti *din ev în ev*.

Şi miturile, aceste „*combinaţii iluzorii*" (vers. 1241) mor cu evurile care se succed; poetului nu-i rămîne decît să recurgă din nou la o imagine metaforică şi să reia cele spuse la începutul poemului despre „roata istoriei" (vers. 1237—1242) :

Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcînd schiţele (=spiţele) ei ;

---

[57] Subliniat de poet.

[58] Exemple la Haşdeu, Maiorescu şi I. Negruzzi (DA). Deosebit de important este de citat din Maiorescu (*Critice*, vol.I, p. 128) : „Lumea se poate *aprofunda* tot aşa de bine pe calea inimii, ca şi pe calea reflecţiunii".

[59] Despre întrebuinţarea poetică a cuvintelor lungi se vorbeşte în toate stilisticile curente ; despre incompatibilitatea cuvintelor lungi cu anumiţi metri v. P. Guiraut, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, p. 4. Cîteva emistihuri latine, umplute cu un singur cuvînt lung, au fost citate din Horaţiu de N. I. Herescu. *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, Paris, 1960, p. 70 şi urm. (de ex. : „Vixere fortes ante Agamemmnona Multi, sed omnes illacrimabiles"). Un exemplu analog a fost citat de J. Marouzeau dintr-o poezie a lui J. Cocteau („... regarde s'en aller *Interminablement* le paquebot Touraine", v. *Précis de stylistique française*, Paris, 1946, ed. a 2-a, p. 83). Iată şi un vers nu mai puţin expresiv din Ch. Péguy : „C'est la vengeance *inlassablement* poursuivie" (semnalat de J. Barbier, *Le vocabulaire, la syntaxe et le style des poèmes de Charles Péguy*, Paris, 1957, p. 192).

[60] Verbul *a se suleva* e un galicism extrem de rar într-un text poetic ; în proză o regăsim şi în alte cazuri sub pana lui Eminescu : „Unitatea societăţii este periclitată prin *sulevarea* (notă : *suleva* — a ridica) unor asemenea chestiuni" (SDL, vol. IV, p. 87, comp. fr. *soulever une question*).

În zadar *palizi, sinistri*[61] o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii —
E apus de Zeitate, şi-asfinţire de idei.

Ultimul vers nu e decît traducerea şi comentariul acelui termen german şi chiar wagnerian! — pe care poetul l-a scris în marginea strofei următoare (vers. 1243—1248):

Götterdämmerung

Aceleaşi idei şi totodată adînca criză ideologică a generaţiei lui Eminescu (v. şi comentariul nostru despre partea finală din *Mortua est!*) sînt ilustrate şi de o serie de fraze paralele (vers. 1243—1245):

Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,
Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormînt...

În versurile ce urmează (vers. 1261 şi urm.) viziunea apocaliptică sau, mai bine-zis viziunea stingerii[62] e evocată în mod curios, de o serie de forme, de conjunctiv, deoarece poetul presupune că a băut din „apa vie" (vers. 1260) a unui lac misterios. Această ficţiune (de origine probabil folclorică) joacă în ultimele strofe un rol esenţial. Înainte de toate ea permite poetului să asiste „ca privitor la teatru"[63] la cataclismul universal:

Cine bea din el nu moare... O, aş bea să văd anume
C-a venit domnia morţii, stăpînind bătrîna lume
. . . . . .
Într-a cerurilor domă tunetele *să vuiască*...
. . . . . .
Marea valurile *să-şi mişte* şi *să tremure* murindă
Norii, vulturii mariumbrii, a lor aripă s-aprindă...
. . . . . .
În catapeteasma lumii soarele *să-ngălbenească*...
. . . . . Frunze . .
Galbene, uscate, cerul lumile *să-şi cearnă* jos.

---

[61] Vezi mai sus versul referitor la Robespierre.

[62] Despre această noţiune vezi reflecţiile făcute de I. Dumitrescu în legătură cu poezia *Ce te legeni...* (LR, 1957/4, p. 45—46). Vezi şi partea finală a poemului *Mortua est!*

[63] Drept analogie, iată cîteva versuri dintr-o meditaţie a lui Lamartine (*L'immortalité*):

„Pour moi, *quand* je verrais dans les célestes plaines
Les astres, s'écartant de leur routes certaines,
Dans les champs de l'éther l'un par l'autre heurtés,
Parcourir au hasard les cieux épouvantés;
Quand j'entendrais gémir et se briser la terre;
Quand je verrais son globe errant et solitaire,
Flottant loin des soleils, pleurant l'homme détruit,
Se perdre dans les champs de l'éternelle nuit..."

După această proiectare în cosmos a unui adînc pesimism personal, urmează strofa pentru care poetul a împrumutat din vechea literatură romînă şi, în deosebi din elegia amintită a lui Miron Costin o formă arhaică de vocativ. Versurilor (cf. *Viaţa lumii*, Epilog, vers. 13—16):

În lut şi în cenuşă te prefaci, o *oame*,
În vierme, după care te afli în putoare.
Ia aminte, dară, o *oame*, cine eşti pe lume,
Ce o spumă piuitoare, rămîi fără nume...

le corespunde la Eminescu pasajul următor (vers. 1282—1284):

Timpul mort şi-ntinde membrii[64] şi devine veşnicie[65],
Cînd nimic se întîmpla-va pe întinderea pustie
Am să-ntreb: Ce-a rămas, *oame*, din puterea ta? — Nimic!!

Din ultimele trei strofe în care neologismele devin din nou mai frecvente (cf. *uman*, *etern*, *eternizat*, *obscur*, *fantom*), să reţină una singură şi anume aceea în care poetul motivează, de ce bea totuşi „paharul poeziei înfocate" (vers. 1291):

Din *aghiazima*[66], din lacul, ce te-nchină nemuriei,
E o picătură-n vinul poeziei ş-a gîndirei,
Dar o picătură numai[67] De cît altele, ce mor,
E l e ţ i n m a i m u l t. *Umane*, vor pieri şi ele toate.

Aceste versuri constituie un argument serios împotriva tezei după care motivul „stingerii" ar fi o „imagine fundamentală"[68] la Eminescu. Poate nu ne-am îndepărta prea mult de adevăratele intenţii ale poetului dacă în acest pasaj, formulat cu multă prudenţă şi cu o simplitate aproape prozaică, am recunoaşte o idee corespunzătoare celebrelor versuri de Théophile Gautier (*L'Art*):

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité:
Le buste
Survit à la cité.

---

[64] Forma de plural *membri*, în loc de *membre*, e surprinzătoare, deoarece în alte texte eminesciene, de ex. în *Făt-Frumos din lacrimă* (ed. Murăraşu, p. 11) găsim forma normală: „Hainele ei umede de ploaie se lipise de *membrele* dulci şi rotunde".

[65] Textul publicat (*veşnicia*) a fost corectat pe baza ms.-ului reprodus de Perpessicius (O. vol. IV, p. 150).

[66] V. mai sus *catapeteasmă* (vers. 1270). Forma *aghiasimă* (de origine probabil populară) nu ne e cunoscută din alte izvoare. În orice caz un exemplu tipic de anaplixă (ca *şcoală* < *şicoală*, *hrean* < *hirean* etc.).

[67] În acest caz cursivul se datoreşte poetului.

[68] Cf. I. Dumitrescu, LR, 1957/4, p. 46.

Trei atitudini din domeniul poeziei epice

Scanned with OKEN Scanner

O caracterizare exhaustivă a stilului epic eminescian ar cere un studiu amănunțit ale cărui dimensiuni ar depăși cu mult proporțiile volumului de față. Din această cauză am preferat să ne mărginim la examinarea unei singure probleme și anume aceea a epitetului eminescian (categorie gramaticală de o importanță covîrșitoare pentru caracterizarea stilului epic). Acest element dinamic al actului de vorbire va fi examinat pe rînd în legătură cu trei faze decisive din cariera poetului, fiecare fază fiind caracterizată de un grup de texte:

Faza a). Ciclul *Călin*, care cuprinde: I. *Călin Nebunul* — varianta în proză (1870—1871?); 2. *Călin Nebunul* — variantă în versuri (cca. 1871) (v. O. vol. I, p. 399); 3. Poemul *Călin* (1873—1876).

Faza b). Poemul „*Strigoii*" și variantele sale (1873—1876, v. O. vol. I, p. 431—432).

Faza c). Ciclul *Luceafărul* care cuprinde: 1. *Fata-n grădina de aur* (cca. 1873—1874, v. O. vol. II, p. 372); 2. *Luceafărul* (1880—1883).

Deoarece chiar după această limitare ne-ar rămîne de examinat mai multe mii de versuri (inclusiv variantele), trebuie să ne impunem și alte restricții, indispensabile pentru a reuși să reliefăm trăsăturile cele mai importante ale diferitelor atitudini.

Înainte de toate, vom stabili cu precizie, ce înțelegem prin epitet. Evident, atributul considerat în calitatea sa de categorie gramaticală, e o noțiune mult mai generală decît epitetul [1]. După definiția din DLRLC, epitetul este un „determinant expresiv (mai ales un adjectiv) pus pe lîngă un substantiv".

Definiția lui Tudor Vianu (*Probl.*, p. 13) nu coincide precis cu cea citată; după părerea d-sale, „epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului". Epitetul lui Vianu cuprinde deci, în afară de atributul-epitet, atît

[1] V. *Gramatica limbii romîne*, vol. II, 1954, p. 81—111, 265—269.

adverbul-epitet, cît și „epitetul în frază", adică apoziția și chiar predicatul nominal (*op. cit.*, p. 18 și urm.). Pentru a concilia aceste opinii, divergente numai în ceea ce privește sfera epitetului, noi avem intenția să ne ocupăm mai ales de epitetul propriu-zis, adică de calificativul (determinantul) unui substantiv. Totuși nu vom pierde din vedere nici celelalte două categorii, adică adverbul-epitet și epitetul în frază. În ceea ce privește epitetul propriu-zis, așa cum face autorul la care ne-am referit, excludem din categoria lui „determinările (adică determinantele) care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unități indisolubile ca... *pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc." (Vianu, *op. cit.*, p. 12). Tot T. Vianu ne îndeamnă să nu considerăm epitete „acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației așa încît nu pot fi înlăturate fără ca înțelesul întregului să nu sufere...: *picături de smoală... bulgăr de granit*... Determinările *de smoală, de granit*... completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete" (*op. cit.*, p. 13) [2].

Am mai putea introduce și alte restricții: ar fi de discutat dacă sînt epitete adjectivele *verde* și *albastru* în construcții cum ar fi *iarba verde, cerul albastru* (adică în construcțiile în care determinantul indică o însușire absolut naturală a determinatului prin mijlocirea unui atribut uzat, avînd aceeași funcție și în vorbirea curentă). Este cu neputință să aplici de fiecare dată unor astfel de atribute aprecierea lui Vlahuță. La Eminescu „cuvintele au suflet, culoare, formă, fiecare epitet e o explozie de lumină" (*Opere alese*, 1949, p. 239). De fapt, *verde* în expresii ca *iarba verde* etc., nu poate fi considerat de fiecare dată epitet; totuși nu e oare evocarea culorii *albastru*, în ultimele versuri din *Kamadeva*, un epitet înzestrat cu o înaltă valoare simbolică:

Cu săgeata-i otrăvită
A sosit ca să mă certe
Fiul *cerului albastru*
Ș-al iluziei deșerte [3].

---

[2] Despre teoria epitetului vezi și studiul recent al lui Gonzalo Sobejano, *El epiteto en la lírica española*, Madrid, 1956, p. 85—180 (cf. îndeosebi capitolul *Valor estilístico del epíteto*, p. 155—180).

Despre frecvența adjectivelor în limba franceză v. statisticile stabilite de P. Guiraud (*Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, p. 36); despre frecvența relativă a adjectivelor la cîțiva mari poeți francezi din secolele al XIX-lea și al XX-lea: *op. cit.*, p. 93 și urm. Despre adjectivele cele mai frecvente din patru limbi apusene v. statisticile foarte instructive ale autoarei Helen S. Eaton, *An English, French, German, Spanish Word Frequency Dictionary* (ultima ediție: New York, 1961). Din păcate nu există încă astfel de statistici pentru limba română, deși nici epitetul poetic n-ar putea fi studiat în mod mai temeinic fără cercetări precise asupra frecvenței diferitelor adjective. Deocamdată iată cîteva exemple privitoare la frecvența adjectivelor franceze (fiecare număr arată o serie de mii de cuvinte, iar literele *a* și *b* retrimit la prima și a doua parte a unei mii de cuvinte): **1a**: *beau, bon, grand, gros*; **1b**: *admirable, fier, rare*; **2a**: *agréable, absolu, aimable*; **2b**: *exact, ferme*; **3a**: *âgé, aigu, aîné*; **3b**: *absent, accompli, aisé*; **4a**: *abondant, aérien*; **4b**: *adroit, affairé*; **5a**: *abominable, abrupt, accesible*; **5b**: *abject, actuel*; **6a**: *âcre, administratif* etc.

[3] Alte exemple la Calotă, *op. cit.*, p. 30 și urm.

În alte cazuri transformarea unui simplu atribut în epitet poetic se obține prin așezarea cuvintelor; nu e un fapt întîmplător că din încercările „Lîngă *lacul cel albastru* / Înstelat [4] cu nuferi mari" și „Lîngă *lacul cel albastru* / Încărcat cu galbeni nuferi" (O. vol. I, p. 387) au rezultat pînă la urmă aceste fermecătoare versuri: „*Lacul codrilor a l b a s t r u* Nuferi galbeni îl încarcă" (*Lacul*).

În plus, nu putem exclude din categoria epitetelor comparațiile introduse prin conjuncția *ca* sau prin adverbul *cît*; nu s-ar putea tăgădui că de ex. adjectivul *roșie* produce un efect cu totul deosebit în sintagma *roșie ca mărul* așa cum apare ea în versurile:

Și de-a soarelui căldură
Voi fi *roșie ca mărul*,
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ți astup cu dînsul gura.

(*Floarea albastră*)

Pornind de la aceste versuri cînd cercetăm întrebuințarea epitetelor trebuie să semnalăm cel puțin trei construcții: 1. o construcție posesivă cu genitivul antepus („de-a *soarelui* căldură"); 2. inversiunea unui atribut prepozițional („*de-aur* părul") și 3. determinarea atributului *roșu* (*roșie*) cu ajutorul unei comparații („roșie *ca mărul*"). Aceste trei posibilități, studiate prin prisma limbii vorbite, diferă mult între ele: pe cînd procedeul al treilea (precizarea unei determinări cu ajutorul unei comparații) există și în limba vorbită, celelalte două construcții aparțin numai unei anumite sfere a limbii literare și îndeosebi limbii poetice. Se înțelege de la sine că toate aceste particularități au fost înzestrate cu o funcție de o mare importanță stilistică și chiar psihologică, deoarece — tocmai în legătură cu epitetele — e vorba de acele însușiri ale observatorului pe care Rosetta del Conte le-a examinat atît de bine în articolul *La sensibilità cromatica di Eminescu* (în vol. *Omagiu lui G. Oprescu*, București, 1961, p. 119 și urm.).

După aceste considerații sumare, terminologia noastră nefiind deosebită de cea curentă, vom trece la analiza textelor. Mai precizăm însă că, din punct de vedere sintactic, epitetele examinate de noi se repartizează în interiorul următoarelor categorii fundamentale:

I. Substantiv (S) + atribut adjectival (A) cu tipurile a) S + (cel) A; b) A + S. Un caz special al atributului adjectival e reprezentat de pronumele posesiv și demonstrativ;

II. Substantiv (S) + atribut substantival (S) cu subcategoriile: a) S + S; b) S + (cel) prepoziție S; c) S + S în genitiv (posesiunea + posesorul). În subcategoriile II b și II c e posibilă și inversiunea.

Tipurile secundare iau naștere ori prin acumularea atributelor ori prin încrucișarea categoriilor și a tipurilor enumerate mai sus.

[4] Despre *înstelat* v. și considerațiile expuse la începutul capitolului III. De remarcat neologismul semantic: *lacul* i n s t e l a t.

Ciclul *Călin*

Basmul în proză (O. vol. VI, p. 329–337; *Lit. pop.*, p. 439–449), cu textul său (fără îndoială ușor remaniat de poet) ne obligă să tragem două concluzii : prima se referă la r a r i t a t e a atributelor și mai ales a epitetelor în proza de inspirație folclorică, iar a doua, la d i n a m i s m u l acelor calificative care se găsesc chiar și în acest text relativ foarte simplu (cf. M. Pop, *Viața rom.*, 1964, p. 207 și urm.).

În ceea ce privește categoria I, adică aceea a atributului adjectival, ea prezintă – în ciuda numărului restrîns al exemplelor – o mare varietate. Chiar și construcția atributivă cea mai banală (S + A) ne rezervă unele surprize. Adjective așa de curente ca *frumos*, *mare*, *grozav* și *straşnic* devin adevărate epitete expresive, deoarece fiecare din ele introduce descrierea unor consecințe neprevăzute. Iată și exemplele :

frumos. „A mers v-o trei zile și v-o trei nopți ș-a ajuns la un palat *așa de frumos de* nu te-ndurai să te uiți la dînsul" (O. V, p. 335). Fraza arată oarecare înrudire și cu cea de la început în care găsim un „epitet predicativ" determinat de o comparație : „Era odat-un Împărat ș-avea trei fete și erau *așa de frumoase de* la soare te puteai uita, da la dînsele ba" (VI, p. 329). Comp. cu fraza : „fata era *așa de frumoasă decît* de nepovestit" (VI, p. 333).

mare. „Acu-ntr-o sară a venit trei tineri și le-o cerut, da el [împăratul] n-o vrut să le dee. Acu ei o eșit afară și unul dintr-înșii o prins a fluiera cît s-o făcut un nor *mare* [poate pronunțat : *ma-a-re*] și nu s-o mai văzut nici ei, nici fetele – le-o răpit" (VI, p. 329) ; „Și era o poartă *mare* de fier, *că* nu era-n stare să treacă afară de Călin Nebunul" (VI, p. 333).

grozav. „Pe la miezul nopții s-o auzit un vuet *grozav*. Era un zmău cu trei capete" (numai în ed. Murărașu, p. 440).

straşnic. În două cazuri consecințele (uimirea, veselia etc.) rămîn subînțelese : „Ș-o porńit. Cînd a ajuns el la casa tătîne-său, era un palat *straşnic*, [pauză] ș-un cîrd de porci . . ." (VI, p. 337) ; „Și el a făcut o nuntă *straşnică* . . ." (VI, p. 334). Tot aici trebuie să mai menționăm un adverb-epitet care nu stă departe de categoria examinată : „El o țipat *straşnic că* toți s-o trezit și l-au prins pe Călin Nebunul" (VI, p. 330).

Se simte precis că în toate aceste cazuri calificativul joacă un rol esențial în construcția frazei, fiind chiar pivotul ei ; tocmai de aceea e des subliniat de niște construcții (*așa de* . . . etc.) care îl pun într-un fel de superlativ absolut. Particula de reliefare poate fi așezată și înaintea determinatului : „i-a venit *așa o mirosnă de bună* din demîncat" – citim în legătură cu cazanul în care „fierbea v-o două, trei vaci" (ibid.).

Tot atributul postpus (S + A) servește la punerea în relief a unor opoziții de sens : în cursul luptei zmeului cu Călin, „zice zmăul : Hai eu m-oi face o pară *roșă*, tu te fă o pară *verde*". Opoziția e continuată de două atribute predicative : „Da el cu asta a greșit că para *roșă*-i mai *moale*, para *verde*-i mai *tare*" (VI, p. 334).

Atributul – și cu atît mai mult – epitetul antepus (după schema A+S) e o construcție aproape inexistentă în textul nostru. Chiar și calificativul ono-

rific „prea înălțate" e pus după determinat și nu înaintea lui : „*Împărate Prea-nălțate*, moaie-ți aripa-n apă și stinge para ast roșie" (ms. 2284, f. 21 ; cf. și *Călin Nebunul*, vers. 483 : „Împărate *prea-nălțate*, moaie-ți aripa în apă").

Totuși și pentru antepunerea epitetului (apreciativ) s-ar putea cita măcar un curios exemplu. Călin intră în curtea palatului „da-mpăratul de *grozav* zid și poartă ce avea, ușile erau toate deschise" (VI, p. 333).

Să mai amintim că articolul adjectival *cel* apare destul de rar în basmul în proză : îl găsim însă atît înaintea unui adjectiv-participiu („zmeii cei tăieți" ibid.), cît și pentru a introduce un atribut prepoziționa[5] : „ajunge-n mijlocul *pădurii cei de argint*" (VI, p. 334), dar : *pădurea de aur* (p. 445) ; *pădurea de aramă* (VI, p. 334). Cu toate acestea atributele substantivale prepoziționale : nu sînt prea variate ; unele din ele, ca și atributele adjectivale, pot fi subliniate cu ajutorul unui *așa* (+ . . . *de*) care anunță consecințele. „S-o auzit un cînt *așa de jele*, de i-o rupt inima" (VI, p. 335).

În ce privește atributul genitival, în proza folclorică n u s e a d m i t e d e l o c inversiunea lui ; prin urmare, construcțiile stilizate ale versiunii versificate ca bunăoară „de-a *nopții* moale, luminoasă *ploaie*" (vers. 360, cf. O. vol. VI, p. 488) sînt cu totul străine de sintaxa basmului în proză. Nu se admite nici inversiunea pronumelui posesiv.

Să remarcăm în sfîrșit că în unele cazuri, deși în genere atributele și epitetele sînt rare, observăm și acumulări de atribute. Afară de repetiția expresivă a numeralului (ex. „*patru* cuptoare de pîne, *patru* vaci fripte și *patru* antaluri de vin", VI, p.333), să citățm numai două exemple : „El a luat basmaua cea de alune. Era basma *de-a noastre, neagră, cu floricele p-împrejur . . .*" (p. 447) ; „m-am dus în grajd și mi-am ales un cal *cu șeaua de aur, cu trupul de criță, cu picioarele de ceară, cu coada de fuior, cu capul de curechiu, cu ochii de neghină* ș-am pornit p-un deal de cremene" (VI, p. 337).

Toate aceste particularități, considerate în ansamblul lor, ne sugerează un fel de armonie intimă : nici o inversiune, nici o imagine, nici o unitate lexicală nu pare străină de vorbirea curat populară.

Să vedem acum, în ce fel au fost transpuse aceste particularități — care țin de sobrietatea vorbirii populare — în basmul versificat *Călin Nebunul*. Chiar și primele versuri, dacă le comparăm cu începutul basmului în proză, ne introduc într-o sferă cu totul diferită a stilului (O. VI, p. 23) :

Fost-a Împărat[6] odată și trei fete el avea,
Cît puteai privi la soare, da la ele ca mai ba.
Una decît alta este *mai frumoasă de poveste*[7],
Dar din ele-acuma două *mai era cum mai era.*
Nu că doar ai putea spune, cumcă-a fost *așa ș-așa,*
Nici *o vorbă de poveste, cer cu stele presărat*
Nu ajung la frumusețea astor fete de-mpărat.

---

[5] Subcategoria aceasta nu e amintită nici de *Gramatica limbii romîne* (vol. II, p. 90–91), v. însă T. Vianu, *Probl.*, p. 15 (cu exemplul : „Cununa *cea de laur*" din *La Heliade*). Astfel de construcții sînt frecvente și în folclor.

[6] De semnalat elipsa articolului nehotărît.

[7] Mulțumită rimei interioare (*este*/'*poveste*) se accentuează identitatea versului de 16 silabe cu doi octosilabi.

Deşi din cînd în cînd, mai apar împrumuturi directe din folclor [8], observăm un efort evident de stilizare şi în alte pasaje cum ar fi descrierea peţitorilor :

Mulţi feciori de împăraţi, de războinici lăudaţi
Le-a cerut ca s-o li-o dee, ca cu chipul de femee
Să-mpodoabe c-o icoană viaţa lor cea năzdrăvană,
Da-mpăratul nici gîndeşte să li dee-aşa comoară.
Ale casei lui *mai mîndre* şi mai *trainice* odoară.

Rimele interioare care, în unele cazuri, contribuie şi la paralelismul epitetelor (de ex. în vers. 18 : „Trei feciori *voinici de frunte* ca trei şoimi *voinici de munte*), creează o atmosferă care păstrează mult din ritmul vioi al octosilabilor populari. În schimb ultimul vers care începe cu genitivul antepus „*Ale casei . . .*" dovedeşte că între procedeele principale ale stilizării artistice vom găsi de acum înainte la fiecare pas atît inversiunea genitivului, cît şi adjectivele puse înaintea substantivelor.

La fel cum am procedat pînă acum vom analiza mai întîi adjectivele aşezate în urma substantivelor. În multe cazuri regăsim nu numai cuvinte bine cunoscute din poezia populară, ci aceleaşi adjective aproape banale cărora le-am atribuit, în astfel de texte de inspiraţie folclorică, un dinamism particular. Să citäm nişte exemple pentru adjectivele *straşnic* şi *năzdrăvan* :

straşnic. Ver. 197—198 : „Împăratul de zid *straşnic* şi de poarta ce avea, Ferestrele stau deschise şi uşile se crăpa". În textul basmului în proză citim : „grozav palat" (v. mai sus).

năzdrăvan. Vers. 92—94 : „. . . i se-arată Cu opt capete cumplite un zmeu mîndru *năzdrăvan* Cu ochi roşii de jăratec şi cu sufletul avan". Comp. cu ceea ce am stabilit mai sus despre acumularea epitetelor.

Tot în această categorie poate fi pus şi calificativul *prost*, deşi într-un caz (vers. 45—48) îl vedem substantivat :

Avea trei feciori din cari doi or fost cum or fi fost
Oameni harnici şi ca lumea — dar cel mic era un *prost*.
Cîtu-i ziua şade-n vatră şi se joacă în cenuşă,
Prost c a *gardul de răchită*, *şui* c a *clanţa de la uşă*.

Faţă de aceste procedee, împrumutate de-a dreptul din stilul epic popular, numeroase sînt inovaţiile şi în categoria S+A. Făcînd abstracţie de unele neologisme stridente cum ar fi *diamantin* (intercalat într-o lungă serie de determinante [9]), nici cuvinte atît de simple cum ar fi *cuvios*, *deşert*, *dornic* şi *negru* nu

[8] Cum ar fi de exemplu vers. 10—11 : „Dar de cea mai mijlocie nici un gînd să n-o măsoare, *E o floare de pe mare, cine-i cată-n faţă moare*". Comp. cu cîntecul nr. 176 din culegerea lui Eminescu (O. VI, p. 209), vers. 9 : „Cine-i *coată*-n faţă moare".

[9] Cf. vers. 422—423 : „Numai fluturi *mici albaştri* şi mari *roiuri de albine* Curg în rîuri sclipitoare *de luciri diamantine*".

mai oglindesc, din punct de vedere semantic, lexicul naiv al basmului; totodată ele întrec şi repertoriul de epitete ale poeziei populare [10]. Iată cîteva exemple:

cuvios. Vers. 162—165: „Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă, Zugrăveşte umbre negre peste giulgiuri de zăpadă Şi mereu ea le lungeşte şi suind pe cer le mută, Parcă faţa-i *cuvioasă* e cu ceară învăscută". Cf. o variantă pentru *Călin*: O, vol. I, p. 362. Vezi şi vers. 171, unde e vorba, în sens metaforic, de „cîrdurile *cuvioase*" ale stelelor.

deşert. Vers. 258—259: „Şi de-odată-n codru mîndru el aude de departe Răsunînd un glas de fată, ce venea din lunci *deşarte*".

dornic. Vers. 43: „Dar în satul cela-n care şedea Împăratul *dornic*". Ultimul exemplu se deosebeşte clar de acele construcţii obişnuite în care adjectivul în chestiune e urmat de prepoziţia *de* (v. DLRLC, fără aluzie la întrebuinţarea absolută a adjectivului în *Călin Nebunul*).

negru. Afară de exemplul citat sub cuvîntul *cuvios* (vers. 163), să mai aducem şi alte cîteva exemple; vers. 317: „scapără cremenea *neagră* a stîncimei [!] detunate" vers. 110: „Pe-ntinsori de codri *negri* aruncînd privirea şuie"; vers. 493: „Pe- ntinsori de codri *negri* un senin se desfăşoară"; cf. vers. 172: „trunchi lung de *neagră* stîncă". Dat fiind că două versuri încep în mod identic, în acest caz se poate observa naşterea unui «topos» epic convenţional care din cînd în cînd reapare ca un fel de laitmotiv poetic.

Tot în legătură cu construcţia S + A trebuie să menţionăm acele expresii în care apar — chiar într-un poem de inspiraţie populară cum e *Călin Nebunul* — nişte adjective compuse, formate dintr-un adverb şi dintr-un adjectiv (despre acestea vezi Vianu, *op. cit.*, p. 44—45). Aceste calificative fac parte din lexicul poetic cel mai personal al lui Eminescu; multe din ele se combină cu evocarea unor culori. Primul exemplu e important şi din punct de vedere morfologic; vers. 167: „Stele *galben tremurînde* mişcă-n negurele sure" ne obligă să constatăm că întrebuinţarea gerunziilor adjectivate nu se mărgineşte la poeziile din tinereţe [11]. Al doilea exemplu arată în ce măsură unele adjective compuse germane ca de pildă *tiefgrün* au fecundat imaginaţia lexicală a poetului. În legătură cu duelul zmeului şi al lui Călin (comp. cu vers. 465: „Pară *roşă* este zmeul, pară *verde* e Călin") citim următoarele două versuri (470—471):

„Cînd încremeneşte parcă într-o brumă-*adînc-verzie*.
Cînd în dungi înflăcărate, bolţi, cărări în jur se casc".

Tot în legătură cu denumirile de culori sînt de amintit numeroasele epitete derivate din nume de metale ca de ex. *arămos* şi *arămiu*; vers. 299: „*ară-*

[10] În poezia populară calificativele sînt fără îndoială mai numeroase decît în proza folclorică; iată cîteva exemple din culegerea lui Eminescu: „Auzit-am, auzit dintr-o albă (<lat.-magh. *alba* „hîrtie albă") *albioară* Că m-or scris domnii cătană" (XIII); „Şi nici c-o să pot străbate De străinătate, De copacii *cei căzuţi* De voinici *stătuţi* Şi de tufele *stufoase* De fete *frumoase*" (XVIII); „Dar amorul [!] *cel viclean* Şi la inimă *tiran* [!] (XXIV); „Se primblă *încetişor* Cu pasul lui *cel uşor*" (XXXIV); „Eu ca tine n-am aflat *Naltă-n* trup şi *subţire*, *Înţeleaptă* şi *frumoasă*, *Bărnace* şi *sprîncenată*" (LVII) etc.

[11] Opinia lui T. Vianu („După 1869, epitetele din această categorie d i s p a r", *op. cit.*, p. 14) este deci prea categorică. V. şi vers. 224—225: „Lîngă zmeii morţi cînd trece, limbile le taie el, Le adună *sîngerînde* şi le pune-n testemel".

moasă-aceà-dumbravă"; vers. 255—256: Luna doar... Împle noaptea-i *arămie* cu mari dunge de omăt". Modelul acestor împerechieri de cuvinte e de căutat în expresia *pădurea de aramă*, oferită chiar şi de textul paralel în proză (444, comp. vers. 311: „Zmeul *codrilor de-aramă*"). Adjectivul *auros* [apare în vers. 440: „Pintre trestii *auroase* ce se legănsolitari".

Articolul *cel* nu e deosebit de frecvent nici în basmul versificat; ca de obicei, el dă un relief mai precis determinantului pus în urma substantivului. Iată cîteva exemple caracteristice: vers. 26: „Şi în noaptea *cea senină* ca să fluere s-a pus"; vers. 100: „Şi în noaptea *cea adîncă* tot jeratecul se stinge"; vers. 377: „Dar de seci întreg izvorul, vai de ochiul tău *cel blînd*!" vers. 439: „Lîngă lacul *cel albastru* înstelat cu nuferi mari". Ultimul exemplu, cu acest *înstelat* metaforic, arată cel mai bine, cît s-a îndepărtat poetul de simplitatea prozei narative populare.

Trebuie considerate ca elemente pur decorative unele acumulări de epitete postpuse; „amplificările" de acest fel au trecut prin trei faze:

S+A+A. Vers. 101: „Şi în negrul întuneric într-o luptă *oarbă*, crudă"; vers. 216—217: „Şi mai goală este-n somnu-i, numai bolta *naltă, sură* A ferestrei este rece şi simţirea nu o fură". Vezi şi vers. 662: „seninul *lin* şi *gol*". Toate aceste combinaţii de epitete „impresioniste" — în sensul cel mai pozitiv al cuvîntului — aparţin numai poeziei culte.

S+A+A+A. Vers. 206: „Pe un pat de flori *frumoase, proaspete* şi *ude* încă"[12].

S+A+A+A+A. Vers. 185: „Ei [zmeii] arunc' umbre *gheboase, uriaşe, negre, lunge*"[13].

Nu mai puţin interesante sînt adjectivele antepuse în categoria cărora găsim determinante foarte variate din punct de vedere stilistic. Tipul cel mai simplu (A+S) e reprezentat, între altele, de următoarele exemple:

adînc. Vers. 111: „În *adîncă* depărtare el văzu zare de foc"; vers. 371: „Cade-o lacrimă frumoasă în *adîncă* vecinicie".

aspru. Vers. 176—178: „făclii roşii de răşină, Negrul nopţii[14] îl pătează cu bolnava lor lumină, Rănind *asprul* întuneric din a salelor lungi bolţi". Calificarea întunericului prin adjectivul *aspru* e de altfel un caz de sinestezie (nesemnalat pînă acum); în textul definitiv expresii asemănătoare vor fi *mocnit întunerec* (vezi şi vers. 684 din *Călin Nebunul*), *luna moale, mireasma piperată* (despre expresia din urmă v. Vianu, *op. cit.*, p. 30).

clocotitor. Vers. 138: „El atins de-acea mireasmă a *clocotitoarei* zame".

---

[12] Conjuncţia *şi*, pusă dinaintea ultimului adjectiv, izolează ultimul epitet şi îl pune în relief ca punct culminant al unei enumeraţii.

[13] După părerea lui T. Vianu (*Probl.*, p. 45) „lanţurile de epitete... au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă ce nimereşte pe cel just". Afirmaţia din urmă ne inspiră oarecare îndoieli; dacă ar fi aşa, de ce „în operele de maturitate, lanţul de epitete apare mai rar" (*loc. cit.*)?

[14] De semnalat şi trecerea de la categoria I (*noaptea neagră*) la categoria a II-a (*negrul nopţii*). *Gram. limbii rom.* (vol. II, p. 89) aduce un singur exemplu dintr-un roman al lui E. Camilar („*cenuşiul* pădurilor"). În legătură cu caracterul metaforic al verbului *a răni* e de semnalat începutul părţii a III-a din poema *Strigoii*.

diamantos. Acest adjectiv care merge împreună cu amintitul *diamantin* (v. mai sus) figurează în descrierea fetei adormite la lumina lunii (vers. 210—213):

Iar din pod pîn-în podele un paingăn de zmarald
A ţesut pînza subţire, tremurînd în aer cald,
Şi în care luna bate de sclipeşte *viorie*
Şi-o încarcă cu o bură *diamantoàsa*[15] colbărie.

Apare deci şi o nouă categorie de epitete şi anume apoziţia; o regăsim în vers. 296. Apoziţia cea mai bine dezvoltată e însă aceea pe care o aflăm în vers. 340 şi care va fi examinată mai departe.

dulce. Deocamdată acest cuvînt atît de frecvent la poetul nostru (v. Vianu, *op. cit.*, p. 34—35) apare o singură dată (vers. 52): „*Dulce* măr e-mpărăţia..."

galben. Vers. 420: „Poartă-n *galbenele-i* unde spice de mărgăritare". Vezi şi vers. 466.

verde. Vers. 227: „La cazanul care fierbe în mijlocul *verzii* lunci".

Acumularea adjectivelor antepuse e un procedeu relativ rar; construcţia A+A+S poate fi ilustrată de vers. 360 (deja citat mai sus): „În văzduhul plin de-a nopţii *moale, luminoasă* ploaie". Într-un alt caz sintagmele A+S şi S+A dau naştere unei singure construcţii atributive, cf. vers. 370: „Pe *seninul cer albastru* frumos lacrimile-l prind".

Să trecem acum la categoria a II-a, adică la atributele substantivale. În *Călin Nebunul* apare de cîteva ori şi subcategoria S+S, adică determinarea unui substantiv cu ajutorul unui alt substantiv: astfel de construcţii sînt *zmeoaică mamă* (vers. 137: „în faţa vetrei dorm şezînd *zmeoaice mame*") şi *fetiţă împărătiţă* (vers. 304: „Ştiu *fetiţa-mpărătiţă*, dar nici frică n-am, nici teamă"). Să adăugăm imediat prin anticipare că construcţiile coordonatoare de acest tip vor fi numeroase în partea finală a textului definitiv (vezi p. 156).

Dintre numeroasele construcţii originale în care epitetul substantival e introdus de prepoziţia *de* să semnalăm aceea care se găseşte în vers. 162—163: „Luna ese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă, Zugrăveşte umbre negre peste *giulgiuri de zăpadă*". O construcţie asemănătoare apare şi în versurile 322—323: „Şi lovit, pierzînd simţirea, zmeul ca o muscă moare, Ce lovită este iarna de-o *scînteie de ninsoare*". Sintagmele construite cu *de* se combină adeseori cu diferite tipuri adjectivale. Să amintim cîteva şi dintre aceste combinaţii:

S+A+ de S. Vers. 698: „Şi-şi ascunde faţa roşă pe-al lui *piept duios de mire*".

S + de S+A. Se cristalizează deja un adevărat epitet „epic" („epitheton constans") pe care îl vom regăsi şi în textul definitiv: vers. 365: „*Părul ei de aur moale* pînă la călcîie-i pică"; vers. 700: „Drept în creştet o sărută pe-al ei *păr de aur moale*".

[15] Patru silabe! Ms. 2268, f. 4v prezintă clar *diamantoasa* La Murăraşu: *sălbărie*.

S+de S+A+A. Vers. 168: [Stelele] „Intră-n *domele de nouri argintii multicoloane*". Ultimul adjectiv e atestat și în *Memento mori* [16] (vers. 212) ceea ce arată că amîndouă poemele datează aproximativ din aceeași epocă.

A+S+de S. Vers. 690: „Ea deschide somnoroasă *lunge gene de aramă*". În această frază relevăm și aplicarea expresiei *de aramă* la culoarea genelor.

Tot din categoria determinantelor substantivale fac parte construcțiile în care determinantul e la genitiv. Genitivul însuși alcătuiește o „expresie polarizată" [17] (A—B, B—A) în versul 328, unde se descrie farmecul nopții: „*Lumea umbrei, umbra lumei* se amestec', se-nfășoară". Genitivul postpus poate fi urmat de atributul substantivului determinat (comp. cu construcția S+de S + A):

Vers. 558. „*Mama zmeilor pleoasă* se zbătea răcnind de frică".

Inversiunea genitivului se constată — precum am stabilit mai sus — în numeroase cazuri. La exemplele amintite să adăugăm încă două:

Vers. 174—175: „*Repezită* mult în aer din prăpastia *adîncă*,
A-mpăratului cel roșu stă măreața cetățuie".
Vers. 202—203: „Pe covoare moi el calcă, intră în acea odaie
Care-i plină de *a lunei* blîndă, tainică bătaie".

Inversiunea pronumelui posesiv e aproape tot așa de frecventă ca și în textul definitiv. Un exemplu caracteristic al acestui mod de stilizare ne e oferit de vers. 208: „Ea zîmbind își mișcă *dulce a ei* buze *mici, subțiri*". Firește, n-am putea releva nimic asemănător în textele populare autentice.

Să amintim și acumularea diferitelor construcții atributive; acumulările de aceste fel se deosebesc mult de procedeele populare ale caracterizării. Iată cîteva exemple:

Vers. 424—425: ...împlu aerul { <*ce dulce*> / *văratic* } <de cristal și de răcoare> / de mireasmă și răcoare... [18]
A popoarelor de muște sărbători *murmuitoare*.
Vers. 340—341: El aude-un cîntec *dulce, plin de lacrimi și de noduri*,
Doină de simțire ruptă ca jelania-n prohoduri.
Vers. 441—442: Vede fata *cea cu ochii cuvioși* ca în biserie'
Fața-i *albă ca zăpada într-un păr de întunerie*.
Vers. 595—596: Iară baba, cumu-i baba, dă cu ghiotura să treacă,
Mai ghiontită, mai sucită, mai împinsă cîte-o leacă.

[16] V. cele spuse despre aceste adjective compuse în legătură cu tabloul *Grecia* din *Memento mori*.
[17] Despre acest fenomen n-avem încă cercetări destul de amănunțite.
[18] Cf. *Călin*, vers. 213.

Categoriile cele mai diferite se încrucişează în următoarele patru versuri (18–21):

Trei ficiori *voinici de frunte ca* trei *şoimi voinici de munte,*
Vin *în zale îmbrăcaţi, pe cai negri-neălicaţi,*
Spiţelaţi, uşori ca vîntul, de-o frumseţă-ntunecoasă,
Au venit să ceară, Doamne, fetele *cele frumoase.*

Din cele spuse nu putem trage decît o singură concluzie: prelucrînd basmul cules din gura poporului, Eminescu i-a aplicat aproape aceleaşi procedee de stil pe care le vom regăsi, cu o frecvenţă poate şi mai mare, în textul definitiv. În ce măsură intervenţia conştientă a poetului şi năzuinţa lui de a ridica tema folclorică în sfera poeziei culte a modificat tonul şi mijloacele de expresie ale basmului, reiese clar şi din acele variante răzleţe (O. vol. I, p. 400) care au precedat redactarea variantei I din anii 1873–1874. În aceste preludii gama atributelor de tot felul şi mai ales a celor literare se îmbogăţeşte mereu; ca şi cînd poetul ar fi încercat să nuanţeze cu cîte o trăsătură de penel aproape fiecare amănunt al imaginilor care îl obsedau şi care trebuiau evocate.

Într-un fel de „scenariu" în proză (ms. 2268 coperta verso) citim fraza: „*Rumănă ca mărul* şi părul *moale* şi *frumos* cade *liber* pe umeri pîn' la şolduri de sub coroana *frumoasă lucrată în smaralde şi safiruri*" (cf. O. vol. I, p. 400).

Tot acolo se descrie cu precizia unor indicări scenice „bolta *gotică* a ferestrei", „haina ei *cusută în flori* şi *fir*", „corsetul *lung*", „mînecile *strîmte*" şi chiar „ochii ei *negri* în privazul genelor *lungi ca doi diamanţi negri* ce ar mişca de desubtul a două inele *de aramă*".

Cînd toate aceste „arpegii" se transformă în versuri, calificările extrem de migăloase şi aşezate ritmic iau proporţii uimitoare (O. vol. I, p. 400; ms. 2268, coperta verso):

Murul *vechi* de piatră *rece* în boltiri *încremenit*
Îşi ridică-n arcuri *gotici* a lui umeri *de granit.*
. . . . . .
Dar acuma este [,] luna ... [cu lumina] ei *cea moale*
Sfiicioasă şi *smerilă* ea pătrunde-n *sure* hale.
. . . . . .
Şi acuma ca pătrunde şi-ntunericul burează
Cu o *fină strălucită diamantină* ploaie *de raze.*

Cu ultima frază am ajuns la construcţia pînă acum neatestată A + A + A + S + de S.

După astfel de preludii a început plăsmuirea variantei I, deocamdată în octosilabi trohaici cu rimele *xaxa*; la acest text nu s-a adăugat încă gazelul cunoscut care, în mod caracteristic, se termină în toate variantele cu cuvintele „visătoare, *surîzîndă*" [19]. După al doilea cuvînt Perpessicius a pus chiar semnul

[19] În variantele ediţiei critice citim *surăzândă, surâzăndă* (vol. I, p. 422), iar la Botez *surizândă* (p. 64), *surîzîndă* (p. 313). Presupunînd schimbarea lui *î* protonic în *ă*, forma *surăzîndă* ne pare preferabilă.

exclamării (O. vol. I, p. 422), poate pentru a semnala aspectul cam derutant al acestui vers. În orice caz, am putea găsi oarecare contradicție între acest adjectiv „neologistic" și calificativele cu totul convenționale (din punct de vedere pur lexical) ale textului definitiv; se poate însă presupune cu drept cuvînt că pînă la o anumită epocă Eminescu spera să înrădăcineze cel puțin în limba poetică adjectivele de acest tip, derivate din verbele moștenite din limba latină. Încercarea n-a avut însă decît un succes parțial (comp. *crescînd*, *fumegînd* etc.). Se poate deci afirma că adjectivele din *Călin* marchează un progres vădit față de acelea din *Călin Nebunul*: neologismele pur decorative (*multicolon*, *diamantin* etc.) au dispărut pentru totdeauna.

Chiar și primele versuri, mai simple decît variantele anterioare, ne cufundă în lumea basmelor, mai precis într-o lume legendară, văzută prin prisma sensibilității eminesciene. În var. I poemul începe cu două strofe de o inspirație lirică bine cunoscută:

După deal { <pe jumătate> / răsare luna
<Luna <este>ese> / Ca o vatră } de jăratec
<Firea doarme-n *dulce* zgomot>
<Poleind> / Rumenind } străvechii codri
<Codrul sună> / Și castelul } singuratec

<Un izvor ce trece *tainic*
Suspinînd pîn flori *molatic*
Coborînd în ropot *dulce*
De pe dealul *prăvălatic*>
Sună glasul de izvoară
Ce clipesc fugind... [20]
Prin amurg în văi coboară
Tînguiosul [21] glas de clopot.

Prima strofă va fi preluată fără schimbări în versurile de 16 silabe ale textului definitiv, iar din strofa a doua se vor forma relativ tîrziu (pe la 1876) următoarele două versuri:

Ș-ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot —
De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot.

În ceea ce privește restul părții I, epitetele joacă în ea un rol însemnat; puține sînt versurile în care nu găsești cel puțin un calificativ, iar în multe se găsesc chiar două-trei (bunăoară în vers. 33: „Ea zîmbind își mișcă *dulce* a ei buze *mici*, *subțiri*"). Calificativele împerechiate sînt de multe ori subliniate prin aliterații consonantice sau vocalice: „...luna moale *S*fiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale" (vers. 11–12); *În*ecată de lumină e *în*tinsă în crevat" (vers. 20). Adjectivele puse înaintea substantivelor sînt relativ rare; semnalăm totuși vers. 22: „Prin *ușoara*-nvinețire a *subțirilor* mătăsuri" și mai ales vers. 25, unde chiar un participiu se găsește în aceeași poziție: „*Răsfiratul* păr de aur peste perini se-mprăștie". Aproape toate calificativele rămîn însă concrete și pitorești; chiar și cele ce se bazează pe combinații de metafore ca în vers.

[20] Perpessicius adaugă [în ropot] (O. vol. I, p. 401); totuși nimic nu garantează că tocmai în această fază a dezvoltării Eminescu a găsit rimele *ropot / clopot*. Textul din var. I va fi mai tîrziu intercalat aproape fără schimbare în var. d (cca. 1878–1879) a poeziei *S-a dus amorul* (O. vol. III, p. 27).

[21] Despre *tînguios* v. observațiile lui Vianu, *Probl.*, p. 36.

31 : „De *a vrîstii* [22] *ei căldură fragii sînului* se coc". În ultimele versuri găsim de altfel numeroasele construcții atributive formate cu ajutorul articolului *cel* ca „pînza *cea acoperită*" (vers. 36), „degetul *cel mic*" (vers. 41) și „năzdrăvanul *cel voinic*" (vers. 42). Astfel de expresii de inspirație populară contrabalansează în mod fericit unele amănunte cam artificiale ale acestei „reverii" (ca de ex. vers. 37 : „*A frumseții haruri goale* ce simțirile-i adapă").

Din catrenul care constituie partea a II-a, să reținem două versuri (45—46) care au fost supuse unui proces curios de „sublimare" :

Ea *zîmbind* și *trist* se uită {<și șoptește>; șopotește} *blînd* din gură
Zburător {<cu ochii *negri*>; cu *negre* plete} vin {<de-mi dă o mușcătură>; la noapte de mă fură.

Examinînd cu atenție aceste versuri, ajungem la constatarea că situația evocată de ele conține mai multe detalii tipice : verbul *a șopoti* în loc de banalul *a șopti* ar putea fi un moldovenism (alte exemple la Alecsandri și la Sadoveanu), iar „ochii *negri*" și „*negrele* plete" ale zburătorului (adică ale unui nou demon), fiind puse în contrast cu „părul *de aur*" al fetei de împărat, evocă o antiteză cunoscută chiar din *Înger și Demon*".

Întrebuințarea epitetelor se simplifică puțin în partea a III-a: fata, cuprinsă de narcisism (cf. vers. 49), „cu ochii *mari, sălbateci* se privește în oglindă" (vers. 52). În monologul ei — intercalat între niște exclamații mai mult dramatice decît epice (vers. 57 : „*Idol tu! răpire minții!*" vers. 72 : „*Gură tu! învață minte...*") — predomină verbele și nu adjectivele (afară de un epitet deosebit de sensual în vers. 66 : „Și zărind *rotundu-mi* umăr mai că-mi vine să-l sărut"). Sintaxa monologului se apropie oarecum de limba vorbită : aproape toate versurile încep cu *și*, ceea ce dă cuvintelor fetei (vers. 61—68) o nuanță de grațioasă ingenuitate :

Vis frumos avut-am noaptea. <-> A venit un zburător
Și strîngîndu-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...
Și de-aceea cînd mă caut în părețele de-oglinzi,
Singurică-n cămăruță brațe *albe* eu întinz
Și mă-mbrac în părul *galben* [23], {<*straiе de aur fin*>; ca în straiе *ușor*} *țesut*,
Și {<privind a mele brațe îmi plec gura, le>; zărind rotundu-mi [24] umăr mai că-mi vine să-l} sărut,
Și {<atuncea de rușine>; atunci de sfiiciune} mi-ese sîngele-n obraz,
Cum nu vine zburătorul ca la pieptul lui să caz?

Din partea a IV-a două pasaje merită să fie relevate. Pe de o parte, „*mult smerita* (anterior : „o *smerită, dulce*") rugă" a fetei ; pe de alta, răspunsul

[22] Forma veche și regională e atestată de ex. și în limba poetică a lui Alecsandri (DLRLC).
[23] CL : *galbăn* (I. Crețu, LR, 1960/1, p. 90).
[24] Comp. cu vers. 92 : „Cînd sărut cu-mpătimire ai tăi *albi* și *netezi* umeri".

patetic al „zburătorului". Primul pasaj se bazează pe var. I, din care citãm cîteva soluţii anterioare :

O rămîi, rămîi la mine, — tu cu {<glas> / viers} duios de foc,
Zburător *cu plete negre, umbră fără de noroc*
<Oh> Şi nu crede că în lume, *singurel* şi *rătăcit*,
Nu-i găsi un suflet *tînăr* {<ce-i> / ce} de tine-i îndrăgit.
O tu umbră *peritoare*, cu {<ai tăi sălbateci> / *adîncii, trişlii*} ochi
{<Ochii umbrei tale *dulci-s*> / *Dulci-s* ochii umbrei tale} — nu le fie de diochi !

După aceste versuri în care — aşa cum ne arată apoziţia : „umbră fără de noroc" — se ascunde şi simbolul cuprins mai tîrziu în *Luceafărul*, urmează răspunsul oaspetelui de noapte ; el se îmbină cu numeroase inversiuni şi cu o repetiţie anaforică a conjuncţiei *cînd* :

„O şopteşte-mi zice dînsul — tu *cu ochii plini d-eres*
Dulci cuvinte *ne-nţelese*, însă *pline de-nţeles*.
{<Lamura *vieţii noastre*> / *Al vieţii* vis *de aur*} *ca un fulger, ca o clipă-i*,
{<Şi ea vine *cînd* cu mîna> / Şi-l visez, cînd cu-a mea} mînă al tău braţ {<*rotund*> / *frumos*} îl pipăi
Cînd pui capul tu pe pieptu-mi şi bătăile îi numeri,
{<*Cînd* cuprind cu-a mele braţe> / *Cînd* sărut cu-mpătimire} *ai tăi albi şi netezi umeri*.
Şi *cînd* sorb *al tău* răsuflet în suflarea *vieţii mele*
Şi *cînd* inima ne creşte de *un* dor, de-o *dulce* jele...
. . . . . .
Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură.

Această tiradă, admisă şi în textul definitiv, e comparabilă cu perioadele cele mai vibrante de emoţie ale romantismului european ; totuşi la Eminescu funcţia retorismului e cu totul alta, deoarece ea se opune unei concluzii evocînd extazul mut al amanţilor :

Unu-n braţele altuia, tremurînd ei se sărută,
Numai ochiul e *vorbareţ*, iară limba lor e *mută*.

În legătură cu celelalte părţi ne vom mărgini la cîteva constatări sumare. În partea a V-a se observă tendinţa de a varia şi de a multiplica efectele stilistice ale epitetelor. Se acumulează aliteraţiile motivate şi din punct de vedere sintagmatic (vers. 129—130 : „Apoi noaptea lor *albastră*, *a lor dulce* vecinicie Ce uşor se mistuieşte *p*rin *p*lînsorile *p*ustie..."), comparaţiile (vers. 107 „<S-a> S-au făcut *ca ceara albă* faţa *roşă ca un măr*"), varietăţile mai rare ale inversiunii (vers. 117 : „Nu-ţi mai scurge ochii tineri, *dulcii cerului fiaştri* ;

comp. cu vers. 168 : „Ea ridică somnoroasă *lunga* genelor maramă") etc. Numeroase sînt versurile bazate aproape exclusiv pe exuberanţa calificărilor de tot felul :

115—116 : Dar ea [ciocîrlia] zboară... tu cu ochiul *plutitor* şi-*nlunecos*,
Stai cu buze *discleştate* de un tremur *dureros*.
119—121 : Stele *rare* din tărie cad *ca picuri de argint*,
Şi *seninul* cer *albastru*, mîndru lacrimile-l prind,
Dar dacă ar cădè toate, el rămîne *trist* şi *gol*...
123—124 : Noaptea *stelelor*, *a lunei*, *a oglinzilor de rîu*
Nu-i ca noaptea *cea mocnită şi pustie din sieriu*.
127—128 : <Scurgi încet prin ochi albaştri sînge *fin de trandafiri*>
Prin ei curge rumenirea, *mîndră ca de trandafir*,
Şi zăpada *viorie*, din obrajii *tăi subţiri*.

După această compătimire elegiacă, amplificată la dimensiuni cosmice, ultimele versuri iau deodată un ton mai intim : după ce s-a vorbit de „a lor dulce vecnicie" (vers. 129, var. „*Dulcea* lor eternitate" O. vol. I, p. 416), citim aceste versuri (133 — 134) :

Tu-ţi arzi ochii şi frumseţea... *Dulce* noaptea *lor* se stinge
Şi nici ştii ce pierde lumea. {<Ah nu> / Nu mai} plînge, {<Ah nu> / nu mai} plînge.

Construcţia *dulce noaptea lor* (în loc de *noaptea lor dulce*, *a lor dulce noapte* etc.) e dintre cele mai rare : creată parcă după modelul oferit de anumite expresii cu *întreg* antepus (ex. „*Întreagă mila ta* o cer" Coşbuc, citat de *Gram. limbii rom.* vol. I, p. 166). Probabil că avem de a face cu un fel de arhaism sintactic, atestat şi la Dosoftei : „În ce chip nu s-a pleca către Dumnedzău — şi i să va cuceri *biet sufletul mieu*?" (ps. 61). Eliminarea exclamaţiilor din vers. 134 rezultă dintr-o remaniere fericită ; tonul exhortării a devenit astfel mai intim, introducînd ceea ce se va spune, în partea a VI-a, despre bătrînul rege care şi-a gonit fiica. În acest pasaj ne surprind cîteva antiteze frumoase bazate tot pe repartizarea artistică a epitetelor. Din acest punct de vedere sînt de reţinut mai ales două versuri cunoscute şi dintr-o ciornă (O. vol. I, p. 404) :

140 : {<*Mult* ai fost bogat> / *Mult bogat* ai fost} odată, mult rămas-ai tu *sărac* !
142 : În coliba {<cea săracă ea> / împistrită ca} să nască un pui *de prinţ*.

Partea a VII-a începe, pentru a crea din nou un contrast, cu un tablou de toamnă care ni s-a păstrat în cele trei versiuni succesive (O. vol. I, p. 404). După versurile 145 — 146 care s-au cristalizat fără dificultate :

Sură-i sara *cea de toamnă* ; de pe lacuri apa *sură*
Înfunda mişcarea-i *creaţă* între stuf la ieşătură...

urmase o descriere foarte realistă, plină de cuvinte abia admise în lexicul limbii poetice :

Suşăind {<îmblă pe lanuri *beldii*, iarba şi *strujane*>
pe lan se mişcă *beldii* lungi şi [lungi] [25] *strujene*
< Îndoite de-*a vîntoasei întristată* suspinare >
Vîntul *toamnei* culcă-n cale *risipite* buruiene.

Versurile acestea urmau să fie eliminate pentru ca atenţia să se concentreze din nou asupra codrului, în adîncul căruia trăieşte fata de împărat ca o nouă Genoveva [26], cu fiul ei de şapte ani.

<Numai codri codru-*adînc*> / Iar pădurea *lin* } suspină şi {<pin> / prin} frunzele *uscate*
Rînduri, rînduri trece-un freamăt, ce le scutură pe toate.
De cînd codrul, *dragul* codru {<troienindu-şi> / scuturîndu-şi} frunza toată
Îşi deschide-a lui adîncuri, faţa lunei să le bată,
<Firea-i *tristă*, <vîntul doară> vîntu-*n toane*> / Tristă-i firea, iară vîntul } *sperios* v-o creangă farmă —
<Şi izvoarele-*izolate*> / *Singuratece* izvoare } fac cu valurile larmă.

Tendinţa remanierilor e evidentă : aproape în fiecare caz poetul a modificat o unitate ritmică, un emistih (8 silabe) sau un ditroheu (4 silabe), fie pentru a introduce un nou epitet, fie pentru a realiza o ordine mai potrivită a cuvintelor.

Cu aceasta am şi ajuns la două părţi eminamente descriptive : prima descriere se referă la bordeiul sărăcăcios în care fata de împărat, gonită de tatăl ei, îşi creşte copilul, iar a doua e tabloul cunoscut al nunţii în mijlocul codrului. În primul tablou trăsătura esenţială e căutarea unui înalt grad de realism artistic ; se înţelege de la sine că şi epitetele — mai ales cele rare pînă atunci în limba poetică — sînt puse în serviciul acestei tendinţe. Versul 169 arată, în mod foarte caracteristic, dezvoltarea următoare (O. vol. I, p. 405) :

<Stă în colţu-i *noduroasă colbăit*> / *Hîrlită, noduroasă* stă în colb } rîşniţa veche,

[25] Întregirea propusă de Perpessicius rămîne îndoielnică ; o astfel de repetiţie a adjectivului ar fi o excepţie.

[26] O traducere veche a legendei Genovevei se găsea între manuscrisele lui Eminescu ; mai tîrziu ea a ajuns în mîinile lui Gaster (v. N. Condeescu, *La légende de Geneviève de Brabant et ses versions roumaines*, Bucureşti, 1938, p. 320).

iar în versurile 173—174, unde întîlnim din nou o expresie bazată pe sinestezie (Vianu, *op. cit.*, p. 30), epitetele simetric așezate joacă un rol esențial :

Pe-aicoanei policioară busuioc { <*uscat* și mintă> / și mint-*uscată*
<Împle casa de mireasma> / Implu casa-*ntunecoasă* } de-o mireasmă *pipărată*.

În următorul vers (175) unde forma literară *cuptorul* a fost înlocuită de varianta moldovenească *cuptiorul* [27], găsim *coșcov*, acest adjectiv „nepoetic" (adică pînă atunci neuzitat în limba poetică) dinaintea substantivului : „Pe *cuptiorul* uns cu humă și pe *coșcovii* pereți" [28]. Ceva mai departe prin același procedeu e pus în relief adjectivul *mocnit* într-o altă expresie sinestezică : „Pe un pat de scînduri goale doarme tînăra nevastă În *mocnitul* întuneric și cu fața spre fereastră". După aceste amănunte aproape „prozaice" numai vers. 196 ne reconduce în sfera stilizărilor obișnuite, cu toate că imaginea evocată rămîne și aici absolut fidelă realității : „Drept în creștet o sărută pe-*al ei păr de aur moale*". Avem de a face cu unul din acele epitete și chiar cu expresii epice pe care le cunoaștem din *Călin Nebunul* și care vor reveni și în ultima parte (vers. 229).

Partea a VIII-a e un curios amestec de elemente disparate : cele împrumutate din izvoare autentic populare se îmbină necontenit cu elemente pur eminesciene. „Codri *de aramă*" (vers. 199), „pădurea *de argint*" (vers. 200, 205), „*mîndrul* soare", *mîndra* lună" (vers. 234) fac parte din prima categorie ; sînt însă versuri în care amalgamarea acestor elemente se îndepărtează mult de poezia populară propriu-zisă. Iată de pildă versurile 205—206 :

Iar prin { <albul / *mîndrul* } întuneric-al pădurii *de argint*
Vezi izvoare *zdrumicate* peste pietre *licurind*.

Din punct de vedere semantic, *mîndrul întuneric*, rezultat al unei remanieri tîrzii (v. var. II, O. vol. I, p. 418), e o inovație personală, un caz de calificare subiectivă (deși *mîndru* ca epitet e foarte frecvent în limba poetică a folclorului). Tot despre izvoarele amintite citim :

<Ele trec cu hărnicie> / Ele trec cu *harnici unde* } și suspină-n flori molatec,

iar mai departe :

Ele sar în *bulgări fluizi* peste prundul din răstoace.

Imaginația poetică trece ușor de la corpurile solide la cele lichide (pentru a ajunge la expresia inedită : *bulgări fluizi*), iar expresia *harnici unde* conține

[27] Un alt exemplu pentru *cuptior* e citat din proza lui Eminescu de DLRLC (s.v.) ; pentru *cuptor* : O. vol. I, p. 405.

[28] *Coșcov* va fi reluat în limba poetică de Neculuță, adică de un alt poet realist (v. DLRLC)

din nou sîmburele unei metafore şi chiar al unei personificări, ca mai sus *luna moale, sfiicioasă şi smerită* ori *vîntul sperios*. Totuşi pasajul în care cele două categorii de elemente — cele populare şi cele proprii poeziei culte — se amestecă în modul cel mai armonios îl constituie versurile 215—216 cu intonaţia lor maiestuoasă de colindă :

Lîngă lacul care-n tremur *somnoros* şi *lin* se bate,
Vezi o masă mare-*ntinsă cu făclii prea luminate*...

Ce atitudine ia însă poetul faţă de această nuntă în codru, faţă de acest „concert în luncă" [29] la care vine un *mire flutur* (vers. 250) şi „Vin *ţînţarii lăutarii*, gîndăceii, cărăbuşii" (vers. 253) ? Variantele răspund şi la această întrebare : ultimele versuri ale acestui text evocă din nou un suflet chinuit de „iluzii deşarte", o „umbră fără de noroc". Din aceste rînduri uitate au dispărut aproape toate epitetele decorative ; aceste versuri duioase şi pătrunse de o nuanţă de „autoironie" prevestesc deja un nou procedeu stilistic : scuturarea podoabelor (ca să reluăm acest termen introdus în „arta cuvîntului" de T. Vianu, *op. cit.*, p. 48—51) :

Iată vin acum tuspatru craii cărţilor de joc
Cu-a lor dame şi cu fanţii, *cu ochi mari* şi *plini de foc*
Şi bogaţi-s aceştia în ochi [*dulci*,] vorbiri *galante*
Orice damă-atunci doreşte ca să şadă lîng-un fante
Numai eu să stau departe între trestii şi să sufăr...
. . . . . .
Lîngă lacul *cel albastru*, încărcat cu flori de nufăr [?]
Nu... mă duc şi eu la masă, şed pe scaun acolò
Între craiul cel de pică şi-ntre dama de carò.

Din textul definitiv dispar însă toate aceste elemente de „poezie urbană" ; rămînem în atmosfera feerică a nunţii în codru, iar ultimele versuri, vesele şi nemeşteşugite, se referă la apariţia unui *grier* (O. vol. I, p. 420) :

Şi pe masa-mpărătească sare-un *grier* [CL : *greier*], crainic sprinten.
Ridicat în două labe, s-a-nchinat bătînd din pinten :
El tuşeşte, îşi încheie haina plină de şireturi [CL : şirături] :
— „Să iertaţi, boieri, ca nunta s-o pornim şi noi alături".

Moldovenismul *grier*, atestat de ms.-ul 2282, f. 32 şi de alte texte eminesciene (v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 329), se potriveşte cu acordurile acestui final bucolic : şoaptele naturii se pierd în liniştea serii (la Eminescu, pe cît se pare, această formă dialectală comportă o nuanţă de simbolism fonetic : sugerează însuşi ţîrîitul insectei).

[29] Vezi pastelul lui Alecsandri *Concertul în luncă*, precum şi poezia lui Heine *Der Hirtenknabe* care a găsit ecouri la Eminescu şi în *Povestea codrului*. Poezia din urmă datează aproximativ din aceeaşi epocă ca şi prelucrarea primei variante a poemului *Călin* (comp. O. vol. I, p. 420).

Strigoii

Pentru analiza acestui poem, scris probabil în toamna anului 1876, după moartea mamei poetului (v. părerea lui Perpessicius, O. vol. I, p. 431 și critica opiniei lui C. Botez), trebuie să pornim de la premise diferite: în afară de titlu și de cîteva motive împrumutate din folclor (bunăoară „cățelul pămîntului", vers. 89)[30], fondul legendar (care-și are motivările sale de ordin biografic și psihologic) pare a fi în cea mai mare parte o invenție personală, un ecou îndepărtat al *Poveștii magului călător în stele*, al tablourilor istorice din *Memento mori* și al nebuloaselor proiecte de drame cu teme luate din trecutul național[31]. Prin urmare, punctul de plecare al analizei noastre nu mai poate fi un basm în proză ori un basm versificat; avem la dispoziția noastră un poem cu cele trei redactări ale sale elaborate în 1876 (O., vol. I, p. 430 și urm.). Din punct de vedere stilistic, poemul *Strigoii* reprezintă aproape aceeași fază de dezvoltare ca și *Călin*; el ocupă o situație intermediară între stilul exuberant al basmului *Călin Nebunul* și simplitatea clasică a *Luceafărului*.

Chiar primele strofe din *Strigoii* ne arată limpede ce rol predominant joacă procedeele de calificare în acest poem mistic despre care Maiorescu spunea: „poezia este puternică în efectul ei și are, ca toate lucrările lui Eminescu, nu știu ce suflare măreață" (SDL, vol. III, p. 180). La efectul textului contribuie mult și maiestatea alexandrinilor care, în poemul de față, au un *ritm lent*, dar bine cadențat: structura frazei se modelează fără cea mai mică sforțare după ritmul și balansarea celor două emistihuri. Lucru curios, epitetele și cuvintele determinate de ele apar mai ales în interiorul versului și nu spre sfîrșitul său. Cu toate acestea, repartiția lor accentuează aproape în toate cazurile sugestivitatea textului; chiar și versurile nostalgice în care Eminescu evocă iubita moartă, întinsă pe catafalc — „Sub bolta cea ‹*mai naltă*› *înaltă* a ‹*misticei*› unei *vechi* biserici" (v. var. II, O. vol. I, p. 439) — își trag

[30] Despre strigoii în basmele romîne v. între altele studiul recent al lui G. Călinescu, *Estetica basmului*, în SCILF, VI (1957), p. 451—452. Un basm (*Strigoiul*) publicat de G. Cătană, arată oarecare asemănare cu *Strigoii* lui Eminescu. — „Motto"-ul referitor la „cățelul pămîntului" provine dintr-o poezie a lui G. Baronzi (Călinescu, *Op.* vol. II, p. 239).

[31] Comentariul lui A. Bogdan (*Transilvania* XI/1909, p. 129—146, 381—406) a fost criticat de G. Călinescu (*Op.* vol. II, p. 233 și urm.). Numele *Arald* este scris cînd *Araldo* (O. vol. I, p. 432), cînd *Harald* (O. vol. I, p. 436) ceea ce retrimite la anumite lecturi străine. E de reținut de exemplu tragedia *Harald* a autorului francez Lerebours: eroul acestei piese, după G. Călinescu, „iubește o fată din locuri dacice" (*Op.* vol. II, p. 238). Considerarea avarilor ca popor german se explică poate prin faptul că și avarii — ca mai de vreme hunii — stăteau de fapt sub influența culturală puternică a popoarelor germane. Să nu pierdem din vedere nici baladele de inspirație romantică ale lui Bolintineanu și îndeosebi *Herol*: „eroul baladei cu același nume", scrie L. Fischer (SCILF, VI (1957), p. 213), „neconsolat de moartea logodnicei lui, se jelește în fiecare noapte în țintirim, pînă ce i se arată fantoma iubitei, pe care o imploră și care îl ia cu ea în mormînt". Comp. și cu un vers memorabil al lui Alexandrescu care se referă la figura lui Childe-*Harold*, identificată cu Byron însuși: „*Arold*, al deznădejdei sălbatec călător" (*Mormintele la Drăgășani*, vers 45).

sugestivitatea din asocierea unor epitete cu funcţii stilistice variate. Din această strofă posedăm două redacţii; iată cea dintîi:

Sub fruntea ei *frumoasă* şi *albă ca de ceară*
Adînc căzuţi-s ochii { <*cei mari sub gene-nchişi*> / <*cei înghefaţi sub pleoape*> / *sub gene înghefaţi* }
Mîni *moi* şi *dulci* ţin crucea — şi *golul, albul* braţ
Străluce peste haina cea neagră { <...sînii *fraţi*> / ...'ngemănaţi }
S-arată abia pe pieptu-i şi sînii *de fecioară.*

Iar păru-i *lung* şi *moale* de părţile-amîndouă
A raclei *răspîndilu*-i şi cade la pămînt
Şi *vinete* şi *supte mici* buzele ei sînt...
O *dulce crin de ceară*[,] viaţa ţi s-a frînt
Viaţa ta *curată* şi *sfîntă, scumpă* nouă.

Ca şi cum ultimele versuri, cu tonul lor personal, ar fi smulse din inima poetului care a vegheat probabil catafalcul mamei şi s-a gîndit involuntar la cealaltă fiinţă dispărută: iubita din Ipoteşti. De la început atmosfera epică era cam ireală; trebuia deci animată de ecoul unor dureri personale: „alte măşti, aceeaşi gamă". Totuşi „cerinţele" descrierii erau severe. Momentele de visare intimă, notele subiective, vor face loc îndată unor accente mai impersonale, mai obiective ale povestirii. Astfel s-a închegat var. II şi, pe baza ei, textul definitiv:

<La gîtu-i *de zăpadă de diamante*> } salbă
Pe pieptul *moartei* luce de *pietre scumpe* }
Şi păru-i de aur { <cade> / curge } din raclă la pămînt,
<Ochi[-s] *căzuţi în capu-i*, obrazul *slab şi blînd*>
Căzuţi în cap sînt ochii. C-un zîmbet *trist* şi *sfînt*
<Şi *vineţi, strîns* lipite, supte* buzele-i> } sînt
<Iar buzele ei *supte, lipite, vineţi*>
Pe buzele-i *lipite*, ce *vinete* îi
<Şi> } *faţa ei frumoasă ca varul* este *albă.*
<Dar>
Iar

Strofa reprezintă o prescurtare a celor zece versuri din var. I; precum se vede, s-au păstrat aproape toate elementele esenţiale, inclusiv epitetele legate prin aliteraţie de celelalte membre ale sintagmei atributive. Din „*f*runtea ei *f*rumoasă" s-a obţinut „*f*aţa ei *f*rumoasă" iar „adînc căzuţi-s" sau „*c*ăzuţi în *c*apu-i" a devenit — cu punerea în relief a predicatului nominal — „*c*ăzuţi în *c*ap sînt ochii". Totodată se impune şi altă constatare: „tirania" celor t r e i

rime din mijlocul strofelor scrise în alexandrini, devine obligație metrică, și nu poate fi comparată cu revenirea destul de monotonă a rimelor împerechiate din *Călin*. Se înțelege de la sine că și ritmul iambic al alexandrinilor era un cadru metric mai riguros decît ditroheii versurilor de 16 ori 15 silabe.

Aproape toată partea I e formată de monologul sau, mai bine-zis, de meditația „craiului vitejilor Avari" (var. I) care „de trei zile murmură cuvinte *neîntrege*" (var. II) sau, după textul definitiv, „de trei zile își spune povestea vieții-*ntrege*". În mod teoretic s-ar putea crede că meditația de acest gen trebuia redactată într-un stil relativ simplu, fără efecte calculate. Să nu uităm însă că la Eminescu tocmai aceste părți meditative, redactate de multe ori dintr-un condei (comp. cu *Povestea magului călător în stele*), sînt aproape totdeauna întrerupte de efuziuni lirice care, mai ales în poeziile de tinerețe, se îmbină adeseori cu efecte de-a dreptul retorice. Urme certe ale acestui retorism (v. și *Memento mori*) apar de pildă în strofa care se zugrăvește (ca un cadru al vieții lui Arald) migrația popoarelor (vers. 26–30); în acest caz recunoaștem un text preluat din var. II:

Căci Odin părăsise *de ghiață nalta-i* domă
<Și *roșii* constelații duceau>
Pe zodii *sîngeroase* porneau } a lui popoară;
<Preoții *vechi de secoli cu mintea temerară*>
Cu creștetele *albe* preoți *cu pleată rară*
Trezeau din codri *vecinici*, din pace *seculară*
Mii roiuri *vorbitoare*, curgînd spre *vechea* Romă.

Din această strofă care începe cu o inversiune (*de* S + A + S) și se termină cu o aliterație simetrică (*r* – *v* – *r* – *r* – *v* – *r*) a celor două sintagme atributive s-au eliminat două neologisme (*constelație*; *temerar*); aceeași tendință, împreună cu căutarea aliteraților sintagmatic motivate, s-a manifestat și în vers. 24–25:

Și nații *călătoare*, împinse de a mea,
Cutreer *sperioase* { <pustia *solitară*.>
{ pustiul *pîn'* la *poluri*.

Numeroase sînt și adjectivele antepuse. Ar fi de remarcat că unele versuri cu asemenea sintagme mai păstrează ceva din intimitatea limbii vorbite. Astfel sînt de ex. vers. 34–35 care oglindesc ezitările vorbitorului:

<Plecat-am ochi-atuncea>
În jos plecat-am ochii } naintea feței tale
<Și stam
Stătînd } un *îndărătnic* — { <un *rușinos*>
un sfiicios } copil.

În alte versuri antepunerea adjectivului nu s-a făcut spontan, ci în urma unei remanieri conștiente; acest procedeu e atestat de vers. 15—16, unde inversiunea pune în relief și ritmul iambic:

Eram un copilandru. Din codri vechi de brad
<Ochi-mi *flămînzi*> / *Flămînzii* ochi } rotindu-i, eu mistuiam pămîntul.

Se mai cer examinate cel puțin două strofe: prima conține o tematică importantă; a doua ne va ajuta să înțelegem în ce constă muzicalitatea versului eminescian. Primul pasaj pe care dorim să-l semnalăm poate fi comparat cu concluzia poeziei *Mortua est!* În ambele cazuri eroul, în urma unui eveniment tragic pe care-l consideră o nedreptate, trece printr-o criză gravă a convingerilor sale religioase. Versurile acestea (var. I, vers. 36—40) se disting prin lapidaritatea lor:

Luați-o și duceți-o la groapă voi preoți!
<Nu și-a ținut cuvîntul și mi-a murit... O chin!>
Destul am supt prin ochi-mi în piept un *crud* venin
De azi mai creadă dracul în Dumnezeu *creștin*...
La zeii mei *cei nordici* { <de astăzi mă închin> / de-acum mă reînchin
<Sînt> / Zei } *cavaleri* ca mine... Al vostru e un *hoț*!

În aceste versuri dramatice găsim numai două epitete: ca și cum izbucnirea bruscă a pasiunii n-ar tolera calificările de amănunțite. În genere s-ar putea spune că poemul *Strigoii* prezintă un mare belșug de epitete, mai ales în pasajele pur descriptive; iată de pildă versurile 71—75 pe care le regăsim, cu efecte evocatoare diferite, în var. I:

<*Încet, încet* se mișcă, cu *line, line*> / Făcliile ridică — se mișc-în *line* } pasuri
<Cu barbele lor *albe* cu ochii [*stinși?*] *sub gene*>
Ducînd la groapă trupul reginei dunărene,
Monahi, { <*ce cunosc taina*> / *cunoscătorii* } *vieții pămîntene*
<Din cărți *străvechi* citesc ei și murmură *a lene*>
Cu barbele lor albe, cu ochii stinși sub gene,
Preoți *bătrîni ca iarna, cu gîngavele glasuri.*

Ținînd seama și de strofa precedentă din var. I și mai ales de rimele *blînde cînturi / mormînturi/ răspîndește-n vînturi*, putem afirma că versurile de mai sus sugerau o muzicalitate din care, în urma unor remanieri (ici-colo cam discutabile), numai cîteva acorduri (ca *line pasuri* și *gîngavele glasuri*) s-au menținut în textul definitiv.

Din partea a II-a (întîlnirea lui Arald cu magul) versurile cele mai sugestive sînt poate acelea care se referă la prezentarea magului (91 – 100):

<Dar într-un ochi de codru pe-un scaun de granit>
Pe-un jilț {<tăiat / tăiet} în {<piatră> / stîncă} *stă țapăn, palid, drept,*
Cu cîrja lui în mînă *preotul cel păgîn*;
De-un veac el șade astfel {<uitat de moarte> / de moarte-uitat,} bătrîn
În plete-i crește mușchiul și mușchi pe a lui sîn,
Barba-n pămînt i-ajunge și genele la piept...

{<Astfel noaptea și ziua> / Așa fel zi și noapte} de veacuri el stă *orb,*
Picioarele lui *vechie cu piatra-mpreunate,*
El numără în gîndu-i zile *nenumărate,*
<Și peste cap în roată tot ostenit se zbate>
Și filfîie deasupra-i gonindu-se în roate
{<Și zboar-acum de veacuri cu aripi *negre*-un> / Cu aripi ostenite un *alb* ș-un *negru*} corb.

Ultimul vers, cu minunatul său contrast de culori, s-a cristalizat probabil sub influența vechii poezii scandinave; nu găsim însă antiteze asemănătoare și în poezia populară românească? Cu toate acestea influența scandinavă (v. A. Bogdan, Transilvania, 1909, p. 406; Perpessicius, O. vol. I, p. 448) nu poate fi pusă la îndoială. E vorba într-adevăr de cei doi corbi ai lui Odin, Munin (gîndul) și Hugin (amintirea), detalii pe care le și aflăm din versurile următoare, scrise pe marginea var.-ei a II-a (O. vol. I, p. 443):

Cu aripi ostenite un *alb* ș-un *negru* corb
Căci *albă*-i a m i n t i r e a și *neagră* c u g e t a r e a.

După întîlnirea mistică a amanților, din care unele amănunte retrimit, sub formă de laitmotiv, la scena inițială (de ex. vers. 165: Dar *fața* ei *frumoasă* *ca varul* este *albă*), partea a II-a se termină cu aceleași acorduri grave și molcome pe care le-am semnalat la sfîrșitul părții I: Și aceste versuri (191 – 195) s-au păstrat în două redactări:

Var. I

Vuirea se desface în zgomot *trist* și *blînd*
Cu murmur *de izvoare*, ca frunzele *uscate*
{<Acuși> / Acum} o melodie *de-amor* și *voluptate*
Acuma la ureche-i un cîntec *vechi* străbate
Cuvinte *ne-nțelese* și jale de *mormînt.*

Var. II şi textul definitiv

<În *blînd* şi *jalnic* zgomot mii glasuri se desfac>
<Zgomote *blînde, triste*> } din vuet se desfac [CL : disfac]
Şi *blînde, triste* glasuri }
Acuş<i>a la urechi-i un cîntec *vechi* străbate
Ca murmur *de izvoare* <, ca> prin frunzele *uscate,*
Acum o { <melodie> / armonie } *de-amor* şi *voluptate*
Ca *molcoma* cadenţă *a undelor* pe lac.

Toate aceste acorduri şi efecte de fonetică expresivă sînt cunoscute; ele ne permit să stabilim o înrudire strînsă de ordin psihologic între atmosfera poemului *Strigoii* şi elegia *O, mamă* . . .[32]

Cînd voi muri, iubito, la creştet să nu-mi plîngi ;
Din teiul sfînt şi dulce o ramură să frîngi,
La capul meu cu grijă tu ramura s-o 'ngropi,
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi ;
Simţi-o-voi odată umbrind mormîntul meu. . .
Mereu va creşte umbra-i, eu voi dormi mereu.

Descrierea din partea a III-a începe cu reminiscenţe din *Călin* : ne gîndim mai ales la prima strofă (vers. 196—200) în care sînt reluate rimele atît de caracteristice ca *jeratic singuratic* (O. vol. I, p. 445) :

În satele *pustie* { <lumini de *roşii* torţii> / lumine *roşi* de torţii
Rănesc { <*aspru*-ntuneric cu ochii> / întunecimea ca pete } de *jeratic*
Arald se plimbă *singur, rîzînd, vorbind* { <*sălbatec*> / *salbatic* —
Arald, *tînărul* rege, e-un rege { <*singuratec*> / singuratic —
Palatu-i parc-aşteaptă în veci să-i vie morţii.

În restul poeziei predomină o singură culoare : negrul, întunecimea pe care luna, cu efectul de contrast al luminii sale argintii (vers. 228), o face şi mai deasă. Această culoare tragică poate să califice deopotrivă mediul fizic şi stările

[32] În legătură cu aceste efecte extrem de complexe ale expresivităţii poetice trebuie să luăm în considerare de ex. excelenta lucrare a lui J. Kraft, *La forme et l'idée en poésie*, Paris, 1944, despre care în timpul din urmă V. V. Vinogradov a scris următoarele : după părerea lui Kraft, „стих рассматривается... как выразительное единство, как «поэтический концерт», в котором слиты, наряду с ритмом, и лексика, и синтаксис, и звуковая, и интонационная окраска слов..." *Стилистика, теория поэтической речи, поэтика*, Moscova, 1963, p. 133. V. şi L. Timofeev, *Стих — слово — образ*, în „Вопросы литературы", 1962, fasc. 6, p. 82.

sufleteşti. E destul să citäm pe de o parte vers. 201 : „Pe-oglinzi *de marmuri negre* un *negru* nimitez" (var. II, vers. 216 „<Pe muri marmuri >Pe-oglinzi *de marmuri negre* e răspîndit un flor"), pe de alta vers. 214 : „Pe inima sa poartă de-atunci o *neagră* pată", care mai e reluat de două ori (vers. 208, 233). În această atmosferă şi „a faclelor lucire" e o „*lugubră*" ori „*dureroasă* lumină din lumină" (vers. 203), iar eroul, un adevărat „schwarzer Ritter" din romantismul german, se confundă cu ambianţa macabră ; în orice caz autorul îi adresează eroului o întrebare (vers. 221—225) care se potriveşte cu atmosfera unei sumbre balade germane şi prevesteşte totodată unul din atributele Luceafărului (cf. p. 175) :

Arald, ce însemnează pe tine *negrul* port
<Ce însemnează toată viaţa ta *ciudată*>
Şi faţa ta *cea albă ca ceara, neschimbată*?
Ce ai? De cînd pe sînu-ţi tu porţi o *neagră* pată,
De-ţi plac făclii *de moarte*, cîntare-*ntunecată*?
Arald ! de nu mă-nşală {<gîndirea> / privirea} tu eşti mort !

Şi expresia *cîntare întunecată* reprezintă un caz de sinestezie (impresia vizuală fiind raportată la o impresie acustică) ; s-o adăugăm deci la exemplele pe care le-a enumerat T. Vianu (*op. cit.*, p. 30) şi pe care le-am amintit mai sus şi noi.

La versul 235 se formulează o constatare tragică : Arald nu-şi va readuce logodnica la viaţă, ci amîndoi vor fi, deacum înainte, „de moarte logodiţi" (vers. 279). După ultima lor convorbire cînd : „Ei simt c-a lor vorbire-i *mai slabă, tot mai slabă*" (vers. 225), urmează tabloul final închegat pe baza unor antiteze : cavalcadei amanţilor (motiv moştenit din *Lenore*), i se opune atitudinea hieratică şi simbolică a bătrînului mag. Precum reiese din vers. 266—270, era destul de greu pentru Eminescu să realizeze cu ajutorul ritmului iambic (şi nu dactilic, anapestic ori amfibrahic ![33]) impresia acustică a cavalcadei. Încercările succesive s-au păstrat în var. I—II şi în cîteva manuscrise fragmentare (2262, f. 113 şi 164 ; 2254, f. 140) care conţin aproape numai această strofă de o „plăsmuire" deosebit de dificilă (v. O. vol. I, p. 446—447).

a) La început tonul idilic şi chiar dulceag nu a fost evitat, iar ritmul săltăreţ nu lua încă o înfăţişare destul de expresivă. Totuşi trebuie să relevăm frumuseţea rară a ultimului vers (O. vol. I, p. 439, 446) :

Şi astfel tot alături şi caii lor alergă
<Cu ei cei plini de-iubire, cu ei îmbrăţoşaţi>
<De mult ca se lăsase> {<-*n cuprinzătoru-i*> / <*molatec* pe-a lui>} braţ
Ea se lăsase dulce şi grea pe a lui
Vorbind de a lor iubire, *iubire fără saţ*

[33] Ritm dactilic : „*Mih*nea încalecă, *c*alul său *tro*potă / *Fu*ge ca *vîn*tul" (Bolintineanu : *Mihnea şi baba*) ; ritm amfibrahic (sau, după o altă interpretare, dactilic cu anacruză) : „Pe *ctmp* se văd *două* fiinţe uşoare / Săl*tînd*e pe *cal*" (Eminescu : *O călărire în zori*). În amîndouă cazurile perioadele (compuse din două versuri) alcătuiesc un fel de „hexametru" rimat.

Plecaţi unul spre altul treceau {<uşor> / sburînd} prin spaţ
Tăind ca două umbre nemărginirea largă.
. . . . . .

b) În a doua încercare s-au îmbogăţit epitetele; primul vers conţine deja ideea principală a soluţiei definitive (O. vol. I, p. 446):

Ei trec *ca vijelia* cu aripi *fără număr*
Căci caii lor aleargă alături *înspumaţi*
Vorbeau [!] de-a lor iubire, iubire *fără saţ*
Ea se lăsase *dulce* şi *grea* pe a lui braţ
Şi-şi rezemase capul *bălai* de a lui umăr [34].

c) Din varianta a 2-a, precum şi din textul definitiv au dispărut adjectivele care ar fi încetinit ritmul construcţiei sintactice; calificativele au cedat locul unor verbe „dinamice", însă nici acestea, din motive stilistice, n-au putut fi păstrate în totalitatea lor:

Ei *zboar-o vijelie*, {<pe> / trec} ape făr' de vad,
Naintea lor *se-nalţă* {<şi *strigă* [!]> / puternic} vechii munţi
Ei *trec* în repejune {<pe> / de} rîuri fără punţi,
Coroanele în *fugă* le {<fulgerau> / *fulgeră*} pe *frunţi*,
{<În urma> / Naintea} lor *se mişcă* pădurile de brad.

Ritmul poate fi ilustrat schematic în modul următor:

∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ ∪ | ⏜ ⏝ ∪ ⏜ ∪ ⏝ ∧
∪ ⏜ ∪ ⏝ ∪ ⏝ ∪ | ∪ ⏝ ∪ ⏝ ∪ ⏝ ∧
∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ ∪ | ∪ ⏝ ∪ ⏜ ∪ ⏝ ∧
∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ ∪ | ∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ ∧
∪ ⏜ ∪ ⏝ ∪ ⏝ ∪ | ∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ ∧

Versul cel mai caracteristic conţine două aliteraţii încrucişate: „Coroanele în *f*ugă le *f*ulgeră pe *fr*unţi" (r — f — f — r — fr); reiese perfect că schema expresivă suprapusă ritmului iambic era aproximativ: ∪ ⏝ ∪ ∪ ∪ ⏝ [∪], adică o schemă nu prea deosebită de un emistih al dodecasilabului amfibrahic ori dactilic: ∪ ⏝ ∪ ∪ ⏝ ∪ . . . (comp.: „Ca *E*ol ce *zbo*ară prin *va*luri şi *ţi*pă").

[34] În CL: „Şi-şi răzimase capul balai de a lui umăr".

După această cavalcadă trepidantă trei versuri cu rimele expresive în *-înt* sună ca un „andante maestoso" :

Pe *veci* pieriră-n *noap*tea / *măreț*ului *mor*mînt.
În *su*nete din *urmă* / pă*trun*de-n *fire cînt* [35]
Je*lind*-o pe *crăi*asa / cu *chip* fru*mos* și *sfînt*.

În versurile finale (291—295) revin aproape aceleași efecte acustice, numeroase emistihuri păstrîndu-și toate trei accentele :

Pe *jilț*ul *lui* de *pia*tră / înțe*pe*nește *drept*
Cu *cîr*ja *lui* cea *veche* / pre*o*tul cel *păgîn*
Și *vea*curi înain*te* / el șede-ui*tat*, bă*trîn*,
În *plete*-i *creș*te *muș*chiul / și *muș*chi pe al lui *sîn*,
*Bar*ba-n *pămînt* i-a*junge* / și *ge*nele în *piept*.

Aceste armonii create cu vocala *i*, adică cu un sunet specific românesc, vor mai reveni de nenumărate ori ; le vom regăsi mai ales — în lumea melodiilor interioare (vezi p. 377 și urm.).

Ciclul *Luceafărul*

În acest caz vom încerca să recurgem din nou într-un mod mai riguros la metoda aplicată în primul nostru subcapitol, în legătură cu ciclul *Călin*. Din nefericire, pentru basmul publicat de Kunisch ne lipsește o traducere făcută de poetul însuși ; prin urmare, trebuie să ne mulțumim cu traducerea modernă pe care o găsim în ediția lui D. R. Mazilu [36].

În ceea ce privește textele eminesciene, ele formează două grupuri : primul cuprinde variantele basmului versificat *Fata-n grădina de aur* (O. vol. VI, p. 47 și urm., *Lit. pop.*, p. 585 și urm.), adică niște texte scrise aproximativ în anii *1873—1875* (O. vol. II, p. 372, vol. VI, p. 491), iar al doilea — variantele poemului însuși care, după cronologia lui Perpessicius, datează din anii *1881—1882* (O. vol. II, p. 372). Între cele două faze de cristalizare s-a scurs aproape un deceniu, ceea ce ne va permite să contrapunem stilul tînărului Eminescu aceluia al unui artist ajuns în perioada lui de maturitate și chiar — la sfîrșitul scurtei sale cariere.

---

[35] De reținut și timbrul expresiv al vocalelor tonice (*u — u — u — i — î*), precum și frecvența consoanelor nazale. Aceleași efecte caracterizează și elegia *O, mamă...*

[36] Textul lui Kunisch a fost tradus și republicat în românește de D. Caracostea (*Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Buc., 1926) ; mai tîrziu a fost publicat paralel cu poemul *Fata-n grădina de aur*, de D. R. Mazilu (*Poezii și variante*, Buc., 1940, p. 569 și urm.). Despre critica, din punct de vedere folcloristic, a basmului cules și probabil remaniat de Kunisch v. D. Caracostea, *Creat.*, p. 96 și urm. — Observațiile psihanalitice ale lui C. Vlad (*op. cit.*, p. 198 și urm.) nu pot fi utilizate decît cu o mare prudență ; din nefericire acest psiholog s-a ocupat prea puțin cu psihologia creației artistice !

Fluctuațiile prin care a trecut în acest răstimp întrebuințarea adjectivelor (sub raportul frecvenței și al tipurilor de calificare), reiese clar din cîteva date statistice. În cele 488 versuri cîte numără poemul *Fata-n grădina de aur* (respectiv cca. 5300 silabe) [37], găsim 150 adjective cu 252 de cazuri de întrebuințări), adică în fiecare al doilea vers se găsește cel puțin un adjectiv. Unele calificative sînt deosebit de frecvente (*frumos*: 16; *etern*: 9; *mîndru*: 8; *dulce, scump, sfînt, trist*: 6; *adînc*: 5, *alb, închis, lin, lung, măreț, tînăr, viu*: 4; *blînd, luminos, sărman*: 3 etc.). Neologismele (dintre care l-am amintit pe *etern*) mai sînt încă destul de numeroase. Unele cum ar fi: *amabil, barbar, divin, mat, nobil, pal, splendid, teribil, umil*, deși nu sînt atestate decît o dată, conferă textului un colorit specific: aproape fiecare vers ne arată cum se suprapune influența limbii culte inspirației curat populare. Rezultatele obținute din analiza *Luceafărului* sînt cu totul diferite: folosind și vocabularul întocmit de D. R. Mazilu [38], am stabilit că în acest text de 392 versuri (2940 silabe) apar 89 de adjective (cu 125 de întrebuințări), ceea ce însemnează că aproximativ în fiecare al patrulea vers se găsește cîte un adjectiv. Mai e de notat că și adjectivele cele mai uzuale prezintă o frecvență relativ redusă (*mîndru*: 6; *frumos*: 5; *alt, mare, negru, rece*: 4; *blînd, dulce, întreg, nespus, viu*: 3). Dintre neologisme nu mai avem de amintit decît adjectivele *palid, himeric* și *marmoreu*. Majoritatea celorlalte adjective — cum s-a întîmplat și în cazul precedent — e de origine latină: de origine nelatină sînt numai 9 la număr: 8 sînt de origine slavă, iar unul de origine maghiară (*viclean*). Deosebit de numeroase sînt adjectivele formate din prefixul *ne-*: *necunoscut, negrăit, neîntrerupt, memărginit, nemișcător, nemuritor, nespus*.

Așa se prezintă, la lumina statisticii, procesul „scuturării podoabelor". Pînă acum nu ne-am ocupat încă decît cu frecvența din ce în ce mai redusă a adjectivelor fără să deosebim de elementele atributive considerate în ansamblul lor epitetele propriu-zise. Rămîne deci să examinăm cum se combină aplicarea adjectivelor cu celelalte procedee de calificare, ce fel de epitete corespund diferitelor categorii de atribute și cum se organizează toate aceste mijloace stilistice, pe de o parte, cu arhitectura riguroasă a stanței (pentru *Fata-n grădina de aur*), pe de altă parte cu o formă strofică cunoscută de mult în literatura romînă (I. Văcărescu etc.), dar influențată și de anumite balade germane (*Luceafărul*). În cazul din urmă ne gîndim mai ales la balada *Lenore* de Bürger pe care Eminescu a și încercat s-o traducă în romînește păstrînd metrul originalului (v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 241):

Lenore fuhr um's Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
Bist untreu, Wilhelm, oder tot?

---

[37] În acest caz lungimea versurilor are o importanță decisivă, deoarece într-un vers mai lung încap mai multe cuvinte accesorii, adică mai multe părți secundare ale frazei. Din nefericire, aceste condiții metrice ale plăsmuirii poetice n-au fost studiate încă în mod satisfăcător nici în legătură cu marile literaturi europene; despre concizia extremă a catrenelor lui Péguy, scrise în versuri de 6 + 4 silabe (— ⏑ — ⏑ — ⏑ + — ⏑ — ⏑) v. J. Onimus *Introduction aux Quatrains de Péguy*, Paris, 1954, p. 64: „Il n'y a presque pas de phrase construite: c'est une suite d'invocations, d'oppositions, d'Images qui ne débordent guère le cadre du distique".

[38] *Luceafărul lui Eminescu*, Expresia gîndirii, text critic și vocabular, Buc., 1937.

Wie lange willst du säumen?

Din visuri grele-a răsărit
În zori de zi, Lenore,
Wilhelm, eşti infidel ori mort,
Şi cît mai pregeţi oare?

Evident că şi cele două forme metrice — endecasilabii grupaţi în „ottave rime" şi perioadele iambice de 8 + 7 silabe[39] au impus poetului două atitudini stilistice cu totul diferite. Prima formă, cu versurile ei destul de lungi şi cu rimele ei triple, aşezate după schema *abababcc*, încuraja amplificările mai mult sau mai puţin retorice. A doua formă, dimpotrivă, cu versurile ei mai scurte şi mai dinamice, cerea necontenit o formulare concisă şi plastică a gîndurilor.

Pentru a lămuri problema epitetelor din ciclul nostru, vom încerca să grupăm observaţiile de mai jos în jurul celor trei prototipuri ale legendei; textul *Luceafărului* va fi totdeauna comparat cu textele anterioare pe care le considerăm sursele sale.

Prezentarea fetei de împărat. În textul lui Kunisch regăsim o particularitate deja amintită a epitetelor populare: caracterul lor dinamic pe care l-am examinat mai sus, în legătură cu basmul în proză *Călin Nebunul*:

„Un împărat *puternic* (= ein *mächtiger* Kaiser) avea o fată *atît de frumoasă* (= *so schön*), că oamenii din apropiere şi cei de departe veneau s-o vadă de cînd era ea copilă" (cf. ed. Mazilu, p. 569). Precum se vede, restul frazei e prezentat ca o consecutivă cerută de expresia *„atît de frumoasă"*.

Din acest motiv atît de simplu — şi aproape banal — tînărul Eminescu a creat o stanţă splendidă care justifică perfect ceea ce scrie Perpessicius despre *Fata-n grădina de aur*: „O creaţiune originală, de întîiul ordin şi pătrunsă întru totul de spiritul şi farmecul lexical şi ritmic, propriu creaţiilor eminesciene" (O. vol. II, p. 327 — 373). Iată stanţa respectivă în două redactări succesive (v. O. vol. VI, p. 47, *Lit. pop.*, p. 342, 586):

a) A fost un împărat ş-avea o fată
Frumoasă de-i ziceau frumoasa lumei,
Cu părul ei *ca spuma adorată*, [!]
De aur plin în moliciunea spumei,
Cu ochii *mari ce-i avea de la tată*
Împreună zîmbirea *dulce-a mumei*.
Nemaivăzut e boiul, ochiul, părul,
În faţa-i *albă* { <se roşia> / rumenea } *ca mărul*

[39] Perioada iambică 8 + 7 e înrudită cu ritmul „chevy chase" (8 + 6) al baladelor engleze; după cea mai nouă metrică germană (E. Arndt, *Deutsche Verslehre*, Berlin, 1959, p. 86) „Die Chevy-chase-Zeile ist der Balladendichtung besonders beliebt" În ultimă instanţă, avem de-a face cu două variante germane ale unui vers lung de 15 ori 14 silabe din vechea poezie franceză (comp. cu versul „Je m'en irai au bois d'amour/ où personne n'y entre" considerat de P. Verrier (*Le vers français*, vol. III, p. 292 şi urm.) ca prototip al formelor germane amintite. Despre originea probabilă a acestui metru vezi Verrier, *op. cit.*, vol. II, p. 219 şi urm.

b) A fost odat-un Împărat, el fu-încă
<În vremea *sîntă de frumoase basme*>
În vremi *de aur* ce nu pot să-ntorn,
Cînd în păduri, în *lacuri*, *lanuri*, *luncă*
<Răspundeau zîne>
Vorbeai cu zeii } de sunai din corn.
<Ş-> Avea o fată *dulce, mîndră, prunc*ă
Cu care { <lumea, luncile s-> / basme vremile ş- } adorm,
Cînd trece ea frumoase flori se pleacă-n [40]
Uşorii paşi { <în> <sub umbra de> / în valea c-un } mesteacăn.

După cum reiese din citatele noastre, de la început problema esenţială era o calificare cît se poate de poetică a eroinei şi totodată concentrarea atenţiei cititorului asupra ei. Atributele şi comparaţiile sînt foarte numeroase în aceste strofe, dar majoritatea lor atît din punct de vedere gramatical (sintactic), cît şi din punct de vedere stilistic nu au nimic comun cu sistemul adevăratelor calificative populare. Din categoria construcţiilor nepopulare semnalăm inversiuni (*de aur plin*), lanţuri de epitete (*dulce, mîndră, prunc*ă), cazuri de antepunere (*uşorii paşi*) etc. Particularităţile de acest fel sînt numai în parte contrabalansate de unele expresii autentice cum ar fi *frumoasa lumii*. Comparaţia „părul ei *ca spuma adorată*" poate fi considerată ca o vagă reminiscenţă, inspirată de balada *Mioriţa*: „Feţişoara lui — *Spuma* laptelui". Versul „Avea o fată *dulce, mîndră, prunc*ă" e de altfel caracteristic pentru epoca în care au fost compuse aceste ciorne : el ne obligă să ne gîndim la catrenul citat de DLRLC ca exemplu pentru întrebuinţarea atributivă a cuvîntului *prunc*ă :

La picioare-i el s-aruncă
Lîngă el să vin-o roagă,
Ea s-aşază *dulce, prunc*ă,
Lîngă el în mîndră şagă [41].

Problema unei calificări satisfăcătoare a eroinei s-a transmis şi primelor variante scrise, pe la 1880—1881, în vederea unei prelucrări mai concise, mai

[40] Rimele „prepoziţionale" de acest fel care implică şi o variantă foarte îndrăzneaţă de „enjambement" mai apar la Eminescu în repetate rînduri. Cf. rimele *scumpe / rumpe / pun pe* (boboci de flori) în versurile 33—35—37 din poemul nostru şi rimele *leagăn* (subst.) *leagăn* (verb) *leagă-n* (*Planurile mari*) în versurile 50—51—53 din *Miron şi frumoasa fără corp*.

[41] Indicaţia „O. vol. I, p. 154" pe care o găsim în DLRLC e greşită ; la pagina indicată se găseşte *Scrisoarea IV*. În realitate strofa e luată din *Miron şi frumoasa fără corp*, v. O. VI, p. 82 (reprodus şi în O. vol. II, p. 5, notă). Perpessicius aşază în anii 1874—1875 compunerea celuilalt basm versificat (*loc. cit.*) ; *Fata-n grădina de aur* e deci anterioară basmului despre Miron. V. şi un exemplu din 1876 (*Erotocrit*) : „De un cot şi jumătate / Tu îmi pai o *dulce prunc*ă". În primele două exemple cuvîntul *prunc*ă e însă un substantiv adjectivat cum e *copil* în „*zilele-mi copile*" (*Din străinătate*). V. şi Vianu, *Probl.*, p. 47—48.

laconice a aceleiași legende. În var. A (O. vol. II, p. 314) apare — după primele trei versuri cunoscute din textul definitiv [42] — „o *luminoasă* fată", adică o expresie pentru care ar fi ușor să găsim paralele în poezia populară [43]. Totuși poetul nu era încă satisfăcut; redactînd, pe la 1881, var. B, el a recurs la o soluție aproape mistică din care s-a dezvoltat, după modelul unei doine care a fost culeasă și de Eminescu [44], strofa a II-a. Var. B sună așa:

. . . . . .
Din rude bune-mpărătești
Fecioara *prea-curată*

Și era *una* la părinți
Și *una-n toate cele*
Cum e Maria între sfinți
Și luna între stele.

În var. C (1882) comparația cu Maria, motiv atît de frecvent la Eminescu [45], se limitează la strofa a II-a, iar pentru vers 4 se caută o soluție nouă care, dacă s-ar fi menținut, reprezenta un tip pînă atunci aproape neatestat la Eminescu (comp. totuși, cu *pui de odor*, în variantele poemului *Din străinătate*, cf. cap. I, p. 32). După cum se știe [46], e vorba de numeroasele expresii care, prin structura lor sintactică, corespund construcției franceze *un fripon d'enfant* (comp. *un înger de copil*, O. vol. I, p. 337; *pui de odor*, O. vol. V, p. 271). Soluțiile propuse de Eminescu n-au însă nici o nuanță peiorativă; dimpotrivă ele ne surprind prin ingenuitatea lor grațioasă. Iată-le așa cum le-a enumerat Perpessicius: „Un *ghiocel* de fată; O *mult frumoasă* fată; Un *vlăstărel* de fată; Un *gangure* de fată; Un *soi frumos* de fată; O *pasere* de fată; Un *giuvaier* [47] de fată; Un *cănăraș** de fată; O *dalie* de fată" [48] și în sfîrșit — ca exemplu al unei sobrietăți extreme — „O *prea frumoasă* fată".

Între calificările acestea se disting, din punct de vedere semantic, două grupuri. Avem a face, pe de o parte, cu metafore b o t a n i c e, adică cu comparații între fată și diferite flori (*ghiocel*, *dalie* și poate chiar *vlăstărel* [49]). Pe de

---

[42] Să notăm totuși că într-o ciornă (O. vol. II, p. 374, notă) primul vers figura încă sub forma „A fost odată *în* povești", fiind o aluzie directă la originea folclorică a legendei prelucrate.

[43] DLRLC citează următorul exemplu: „Să fii gingaș ca o floare, *luminos* ca luna sara" (Eminescu, *Lit. pop.*, ed. Minerva, p. 143). Cf. și un caz de tranziție între sensul concret și cel figurat ca „Ceru-i mare, stele-s multe, Și mai mari și mai mărunte, *Luminoase*, strălucioase... Dar ca mîndra nu-s frumoase" (Jarník-Bîrseanu, D. p. 100).

[44] Despre filiația acestui motiv v. Murărașu în BME, V (1935), 18 și prefața lui la *Lit. pop.*, p. 106—110.

[45] Să semnalăm mai ales ultima strofă din *Atît de fragedă*... „S-o să-mi răsai *ca o icoană A pururi verginei Marii*" (pentru variantele, toate din 1879, v. O. vol. II, p. 109 și 111—112). Mai e de reținut și faptul că numele Mariei a fost introdus d e p o e t în acest șir de comparații; în modelele folclorice găsim numai „luna între (sau: printre) *sfinți*", „luna între doi *sfinți*" etc.

[46] Despre acest șir de comparații v. și Gh. Bulgăr, *op. cit.*, p. 22—23.

[47] Comp. „*giuvaer* de femei" tocmai la Slavici, prietenul lui Eminescu (DLRLC).

[48] Comp. cu versurile: „Copil de marmură, ce crești o *dalie* în flori de-argint" (O. vol. I, p. 40); „Ondină palidă, tu sveltă *dalie*" (O. vol. V, p. 41).

[49] Comp. cu *vlăstar* în sens concret: „Din tulpina bătrînă și putredă a fagului încolțesc vlăstare t i n e r e și vioaie" (Russo, citat de DLRLC).

altă parte, găsim metafore zoologice, cum ar fi comparațiile între fată și diferite păsări gingașe (din „o *pasăre* de fată" s-a făcut mai întîi „un *gangure*" [50], apoi „un *cănăraș* [51] de fată"). Din punct de vedere stilistic nu toate aceste comparații stau pe același plan : în timp ce metaforele bazate pe nume de flori cunosc de mult o răspîndire largă atît în poezia populară [52], cît și în cea cultă [53], numele de păsări intră ceva mai rar în astfel de combinații (comp. totuși *porumbiță*, *puică*, *puiculiță* etc.) [54].

Lui Eminescu, chiar din cîntecele populare culese de el, îi deveniseră familiare amîndouă varietățile metaforice, după cum se vede din cîntecul XXXI al ediției lui Murărașu (cîntecul în chestiune lipsește din ed. Perpessicius) :

Cînd m-am dus m-am întristat
Și cu groază-am cuvîntat :
— Rămîi, *puică*, sănătoasă
Ca o garoafă frumoasă.

Iar *puicuța* mi-a răspuns
Inimioara mi-a pătruns :
— Du-te *puiu* sănătos
Ca un trandafir frumos.

În cele din urmă au fost sacrificate toate aceste calificări mai rare și s-a introdus în text o expresie care se recomanda nu numai prin simplitatea ei ci și prin aliterația produsă de versul „O *p*rea *f*rumoasă *f*ată" [55] ; aceeași aliterație e continuată și de vers. 7 : „Cum e *F*ecioara între *s*finți . . .".

S-a vorbit relativ puțin de ultima calificare a Cătălinei : „Și *luna* între stele". În acest vers așezat înaintea unei pauze lungi [56], trebuie să vedem mai mult decît un simplu motiv folcloric. Dacă ne gîndim, cît de des apar la Eminescu diferite metafore lunare aplicate ființei iubite (unele vin să evoce iubita dispărută, cea din Ipotești ; v. analiza noastră consacrată poeziei *Mortua est!*), se poate afirma că anumite comparații și anumite metafore din *Luceafărul* evocă diferite perioade din viața sentimentală a poetului (despre acest proces de „suprapunere" v. și analiza poeziei *S-a dus amorul*). Comparația cu luna care apare în portretul atît de viu al Cătălinei proiectează pe alt plan celebra metaforă „regina nopții moartă".

---

[50] Deși DLRLC nu aduce ca variantă moldovenească decît *gangur* (atestat de ex. la Sadoveanu), e cunoscută și varianta *gangure* (DA) care nu pare a fi o formă specific moldovenească. La Alecsandri, în poezia *Concertul în luncă*, găsim pluralul *ganguri* (sing. *gangur* sau *gangure* !) : „Dumbrăvenci, *ganguri* de aur ce au cuiburi de mătasă".

[51] *Cănăraș* e atestat tot la Alecsandri (sub forma *canaraș* DLRLC), însă numai ca nume de pasăre.

[52] Comp. cu răspîndirea întrebuințării metaforice a numelui trandafirului (lat. *rosa* ; fr. *rose*) în poezia medievală ; analogii rusești sînt citate de V. M. Sidelnikov, *Поэтика русской народной лирики*, Moscova, 1959, p. 61 și urm.

[53] Sensul metaforic al cuvîntului *ghiocel* e atestat de multe ori, printre altele în pasajul următor din Coșbuc : „Din ochi albaștri de cicoare Pe sînu-i alb de *ghiocel* Curg lacrămi calde-acum ?" (citat de DA și DLRLC). V. și expresia populară : „Păsărică *ghiocică*" (după DLRLC : „albă ca ghiocelul"). În legătură cu expresia „o *dalie* de fată" e de reținut mai ales un pasaj de C. Negruzzi : „*Daliile* îmbrăcate în bogatele lor rochii colorate" (DLRLC).

[54] Despre simbolismul „zoologic" al folclorului în genere și îndeosebi al folclorului rus cfr. Sidelnikov, *op. cit.*, p. 66 și urm. Despre *puică*, *puiculiță* v. observațiile făcute în legătură cu *De-aș i avea* . . . V. și poezia postumă *Antropomorfism*.

[55] Comp. în poezia *Dormi* (1876) : „Frumoasă ești . . . o *prea frumoasă* fată".

[56] În ce privește rolul pauzelor în structura strofei, semnalăm părerea lui D. Caracostea „În afară de cezura versurilor izolate, există o cezură (mai bine zis : pauză) a strofei după versul al doilea și al patrulea" (*Arta*, p. 263).

Tot din portretul fetei fac parte acele versuri din *Fata-n grădina de aur* care ne arată cum se deosebesc cele două poeme. Potrivit primei concepţii, fata închisă în castel pare mistuită de „dorul de viaţă" şi de „dorul cel de s o a r e", adică de nostalgii „siderale" (cf. Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 83), năzuinţi pe care le-am putea numi (în sens concret şi metaforic) „s o l a r e". Fata visătoare din *Luceafărul*, care trăieşte în castel ca „luna între stele" şi pronunţă formula hieratică de invocaţie pentru a-şi chema iubitul ceresc, e fără îndoială — cel puţin la începutul legendei — o fiinţă mai idealizată, mai abstractă, o figură cu vădite nostalgii „l u n a r e". Pentru calificarea fetei de împărat din *Luceafărul* nu se mai potrivesc acele versuri (176—186) care răsună atît de puternic — ca o mărturisire a poetului însuşi: — în *Fata-n grădina de aur*:

Eu mor de n-oi vedè seninul, cerul,
De n-oi privi nemărginirea vastă,
Răceala umbrei m-a pătruns cu gerul
Şi nu mai duc, nu pot — viaţa asta.
Ah! Ce ferice-aş fi să văd eterul
Şi să văd lumea, codrii din fereastă
Şi de voiţi cu viaţa să mai suflu
Deschideţi uşi, fereste să răsuflu.

Astfel o mistuia *neastîmpăratul*[57]
De viaţă dor şi dorul cel de soare.

Inspirat în parte de Kunisch[58], textul nu mai păstrează aproape nici unul dintre calificativele proprii stilului patetic al stanţelor de tinereţe. În aceste 8 versuri mai subzistă doar cîteva construcţii atributive şi, lucru mai semnificativ, întîlnim un *singur* epitet apreciativ: adjectivul *vast*, în expresia „nemărginirea *vastă*". Nostalgia nemărginirii o păstrează şi domniţa „lunară" din *Luceafărul*, cea care contemplă în fiecare seară „nemărginirea mării" şi Luceafărul. Sub acest raport două strofe din var. A (vers. 5—12), capătă o importanţă deosebită (deşi redactarea lor e cam şovăitoare):

Şi-n orice seară ea venea
Să şază în fereastră
Şi cînd la ceruri căuta
La marea cea albastră

Pierzîndu-şi gîndu-n depărtări
Cu vasul ce se duce
Cînd pe seninul sfintei mări
Luceafărul străluce.

Cam atît ar fi de spus în legătură cu determinările care califică chipul Cătălinei. Cît priveşte celelalte trăsături ale fetei, le vom analiza mai departe, referindu-ne la caracterul celor doi protagonişti masculini.

Prezentarea Luceafărului. Motivul iubitului mistic întruchipat de un astru îl găsea Eminescu la Kunisch. Acolo geniul îndrăgostit se iveşte mai întîi sub această formă, iar după aceea ca un „tînăr luminos". Pentru a înţelege mai bine

[57] *Nea-* considerat ca o singură silabă!

[58] „Und als ihre Dienerinnen sie fragten was ihr fehle, und weshalb sie so traurig sei, da antwortete sie: „ich bin nun schon ein Jahr in diesem Palaste, und als ich einzog, war draussen Frühling, und jetzt muss wieder draussen Frühling sein; ich aber kann den grünen Wald und die blühenden Wiesen nicht mehr sehen...".

geneza textului definitiv, vom atrage atenţia asupra pasajelor corespunzătoare din basmul publicat de Kunisch:

„Pe cînd stătea la fereastră şi privea la Valea Galbenă, se întîmplă să treacă un zmeu (= „dass Smau [!] vorüberzog"), *puternic* duh (= der *mächtige* Geist") care trăieşte în peşterile munţilor şi poate să capete orice înfăţişare. Se prefăcu în vînt şi cînd adiè pe faţa şi umerii *frumoasei* fete (= „der *schönen* Kaiserstochter"), se aprinse de dragoste şi jură că va fi a lui.

... Cînd veni noaptea, el s e p r e f ă c u î n s t e a ş i se repezi în odaia fecioarei".

Ceva mai departe, în legătură cu a doua coborîre a „zmeului", citim următoarele:

„Acolo luă el însă înfăţişarea unui tînăr *frumos*, ai cărui ochi erau *albaştri ca marea cea adîncă* şi al cărui păr *lucea* (= „*matt* glänzten") în lumina lunii *ca solzii peştilor*".

Aproape toate aceste trăsături se regăsesc, cu anumite modificări, în stanţele basmului versificat; în acelaşi timp vom releva şi primele faze din cristalizarea unui mit nou. De reţinut mai ales versurile 201—206 şi 255—264:

<În vremea asta o văzu şi Zmeul>
Un zmău o vede, cînd s-a pus să stee
<Copil *iubit*, *etern* al sfintei mări>
N-a ei fereast<r>ă-n asfinţit de sări.

Zburînd la cer { <a ochiului> / din ochi-i o } scînteie

<Cuprinse chipul ei frumos>

Cuprinse-a ei mîndreţe, { <desmerdări> / fermăcări,

Şi-n *trecătoarea tînără* femeie
Se-namoră copilul *sfintei mări*,

Născut din soare, din văzduh, din { <nea> / *neauă*,

De-amorul ei se prefăcu în { <stea> / steauă.

Căzu din cer în tinda ei *măreaţă*,
Se prefăcu în tînăr *luminos*,
Şi corpul lui sub haina *ce se-ncreaţă*,
S-arată-*nalt*, *subţire*, *mlădios*.

Păr *negru* { <cade> / -n viţe } *lungi* ridică faţa

Şi ochii-*albaştri* { <-*nchişi*, *întunecoşi*,> / -*nchis*, *întunecos*.
Iar faţa-i albă, *slabă zîmbitoare*
Părea *un demon rătăcit din soare*.
. . . . . .
El stă *frumos* sub bolţile ferestii
Purtînd în păr cununa *lui de trestii*.

Blond cozi [59] şi părul { <tău> / *lin* } *de aur moale*
Pe umeri cade *îndoios, împlat*;
Ca ceara-i palid... buza lui *cu jale*
Purta un zîmbet *trist, nemîngîiat.*
El o priveşte... sufletu-i s-adună
În ochiul lui *albastru, blînd* şi *mat* [60]
Şi-astfel cum sta, *mut înger din tării* [61]
Părea *un mort frumos cu ochii vii.*

Din primele două strofe citate, versurile cele mai importante sînt acelea în care „*trecătoarei tinere* femei" i se opune „*copilul sfintei mări*"; se conturează astfel originea mistică a geniului şi concluzia de mai tîrziu a poemului. Calificativele care se referă la descendenţa „zmeului" sînt cu totul originale: „zmeul" s-a plăsmuit din f o c şi din a p ă, adică din stihiile antice (cu excepţia pămîntului care ar fi fost un element de o materialitate care nu se potriveşte cu făptura Luceafărului). Metamorfoze ale zmeului: îl vedem aproape simultan ca „tînăr l u m i n o s" (comp. „in einen schönen, *leuchtenden* Jüngling") şi ca „demon *rătăcit din soare*", „*mut* înger *din tării*".

Prin toate aceste amănunte atît Kunisch, cît şi Eminescu s-au îndepărtat de înfăţişarea tradiţională a zmeilor „romîneşti". Dacă ţinem seamă de portretul schiţat în timpul din urmă de academicianul George Călinescu (SCILF, VI, p. 398 şi urm.), singurele trăsături comune par a fi intenţia de a răpi (sau de a seduce) o femeie şi facultatea de a se metamorfoza. Zmei prefăcuţi în stele nu prea sînt cunoscuţi în basmele mai mult sau mai puţin autentice unde aceste făpturi fantastice reprezintă „forţe telurice latente", ca focul, sau „dezlănţuiri meteorologice", ca ploaia cu vijelie (Călinescu, *op. cit.*, p. 413–414). De origine cultă e şi portretul fizic al acestui „demon rătăcit din soare"; potrivit credinţelor populare, tocmai exteriorul zmeului ar trebui să rămînă „nedesluşit" (ca să reluăm termenul lui Călinescu). După înfăţişare, „zmeul" lui Eminescu e mai mult un z b u r ă t o r pe care şi credinţa populară l-a închipuit de multe ori ca pe un tînăr bine făcut (comp. visul fetei din *Călin*: „Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător..."). Demonismul lui la Eminescu aminteşte mai ales figura *Demonului* lermontovian [62]. Poate şi Kunisch se familiarizase — prin traducerea lui Bodenstedt — cu vestitul poem rus; în orice caz, e de reţinut că demonul lermontovian rătăceşte ca un m e t e o r („И стал бродить, как метеор", partea II/IX) oferind Tamarei cînd „regiunile suprastelare" („над звездные края", *ibid.*), cînd bogăţia

[59] N u *cazi* (ed. Murăraşu, p. 350), v. Mazilu, p. 590.
[60] Comp. cu următoarea frază a lui Kunisch: „Seine Strahlen aber Waren *bleich* und *matt*" (ed. Mazilu, p. 589).
[61] N u *ţării* (ed. Murăraşu, p. 350); v. ed. Mazilu, p. 590.
[62] Analogiile acestea au fost de mult recunoscute. După D. Caracostea, „*Demonul* lui Lermontov cu care Eminescu a a v u t c o n t a c t, nu este străin de acest tip" (*Creat.*, p. 73).

fundului mării („я опущусь на дно морское... я дам тебе все, все земное, ...” *ibid.*). Un alt izvor de inspirație important putea fi misteriul lui Byron *Heaven and Earth* în care se povestește — pe baza Bibliei (cf. *Facerea*, c. VI) — despre iubirea celor două femei, Anah și Aholibamah, pentru serafii Samiasa și Azaziel. Chiar „motto-ul” acestui poem dramatic — „And woman wailing for her demon lover” (Coleridge) [63] — sugerează filiația cu caracterul demonic al Luceafărului [64].

Pentru a regăsi ecoul stanțelor citate, trebuie să trecem cu vederea minunatele strofe ale „chemării” (vers. 44: „O *dulce*-al *nopții mele domn* . . .”; vers. 46: „Cobori în jos, luceafăr *blînd* . . .” [65]). Dacă trecem mai departe, în afară de unele versuri găsite spontan, fără ezitări, majoritatea versurilor admise în textul definitiv apar numai în varianta C: pe această versiune se bazează și versurile 57—72 din textul tipărit:

57—60. AB: Iar apa în care { <AB: a căzut> / C: -au fost căzut [66]

ABC: În valuri se rotește,
Și din adînc *necunoscut*
<A: Frumos și *mîndru* crește>
BC: Un mîndru tînăr crește

61—64. a) AB: Se-nnalță-în aer { <A: *luminos*> / B: pe-un toiag

Purtînd în păru-i trestii
<A: Și luneca ca și> / B: Și pe fereasta ca } pe prag
<A: Pe marginea ferestii>
B: El intră făr' de veste.

b) C: <Plutind în aer> / Ușor el trece } ca pe prag
Pe marginea ferestii
<Și> / El } ține-n mînă un toiag
<*Înconjurat*> / Încununat } cu trestii

65—68 <A: Și *unduios* și *înflorit*>
<B: *Frumos* ca și Voevod>

---

[63] „O femeie ce plînge de dorul amantului ei ceresc”. — Despre afinitățile *Luceafărului* cu poemul byronian v. D. Caracostea, *op. cit.*, p. 87—88 (fără menționarea acelui motto deosebit de sugestiv).

[64] V. *Luceafărul lui Eminescu, expresia gîndirii, text critic* și *vocabular*, Buc., 1937, p. 173.

[65] Iată motivul chemării de pildă în poemul amintit al lui Byron: „Appear! Appear! Seraph! My own Azaziel! be but here, And leave the stars to their own light” („Apari! apari! O seraf! O Azaziel al meu! Vino aici și lasă stelele luminoase”). Vezi și vers. 79—84 din *Călin*.

[66] După D. Caracostea, această formă de maimultcaperfect arhaic „te adîncește în atmosfera de fabulos” (*Arta*, p. 300).

C : Părea { ‹un fiu de› / ‹fecior de› / un tînăr } Voevod

‹AB : ‹E› / ‹Cu› } părul *blond* şi› } moale
C : Cu păr *de aur* }

‹AB : Un giulgiu albastru { A : asvîrlit / B : face nod›

C : Un { ‹giulgiu *albastru* face› / vînăt giulgiu şe-ncheie } nod

Pe umerele *goale*.

Variantele ne arată perfect, cum a devenit treptat „tînărul *luminos*" al lui Kunisch un „*tînăr* Voevod" cu „părul de *aur moale*" şi cum i s-au atribuit (în ciuda „rangului" său !) simbolurile cam stranii ale demnităţii : „cununa *de trestii*" din care derivă „toiagul < *înconjurat* > *încununat cu trestii*" şi „giulgiul *albastru*" care se va transforma în „*vînăt* giulgiu" [67]. Prezentarea eroului devine mai complexă în ultima strofă.

Studiul variantelor ne permite să mai formulăm şi alte observaţii utile. La început s-au făcut unele aluzii la caracterul a n g e l i c al geniului. Punctul de plecare îl ofereau două versuri deosebit de sugestive (263—264) din basmul versificat : „Şi-astfel cum sta, *mut înger din tării*". — „Părea un *mort frumos cu ochii vii*".

Din aceste versuri s-a închegat strofa următoare [68] :

‹Astfel› / E ca } un înger din tării

Ce p e s t e l u m e trece
Un mort *frumos* cu ochii vii
Dar *vii de-un foc ce-i rece*

Al treilea vers (vers. 71 din textul definitiv), cu motivul său dominant, va trece fără modificare în toate variantele ulterioare, dintre care, pe baza rimelor din versurile mai scurte, vom deosebi două tipuri :

Var. A — ‹*Palid*› / E alb } *ca ceara de făclii* [69]

Var. B—C — B : ‹Iar faţa *tristă de-nsomnii* [70]›
C : Iar { ‹pielea› / umbra } *feţei străvezii*

---

[67] După Caracostea, toiagul ar fi „simbolul nemuririi", iar giulgiul „un atribut mitologic al zeităţii aerene" (*Arta*, p. 302). Ar fi mai plauzibil să presupunem că aceste simboluri servesc de introducere versurilor 75—76 în care se expune genealogia mitică a Luceafărului : „Iar c e r u l este tatăl meu Şi *mumă-mea e marea*". Ultimul vers evocă în mod sugestiv şi murmurul valurilor.

[68] Cf. şi la Lermontov : Печальный Демон, дух изгнанья.

[69] Cf. „*Ca ceara-i palid*..." (*Fata-n grădina de aur*, v. c. 259). Aceeaşi imagine o găsim şi la Alecsandri : „*Galben ca făclia de galbenă* ceară..." (*Groza*).

[70] Eliminarea rapidă a neologismului *insomnie* ne arată cu cîtă grijă a exclus Eminescu din această capodoperă toate elementele lexicale incompatibile cu caracterul particular al legendei simbolice (v. şi ciclul provizoriu : *Legenda Luceafărului*, O. vol. II, p. 418).

Şi luna îi petrece
Un mort *frumos cu ochii vii*
Dar c-o lumină *rece*.

E *albă ca de ceară*
Un mort *frumos cu ochii vii*
Ce *scînteie*-n afară.

În această strofă versul cel mai problematic e desigur al treilea : „Un mort *frumos* cu *ochii vii*", expresie care aparţine unui strat foarte vechi al elaborării (îl găsim s u b a c e e a ş i f o r m ă şi în basmul versificat !). După D. Caracostea, „*faţă de ceară, mort frumos*, sînt... trăsături menite să sporească impresia de straniu" (*Arta*, p. 302) [71]. Totuşi de ce ar fi „zmeul" (deşi se poate metamorfoza) un „mort frumos cu ochii vii" ? Chiar demonismul (sau ideile referitoare la superioritatea geniului) n-ar explica această imagine ! O singură explicaţie pare mai plauzibilă. Am văzut că „zmeul" straniu al lui Eminescu seamănă mai mult cu un zburător (v. mai sus, p. 173) ; or, trebuie să mai admitem un alt aspect al contaminării : în descrierea „zmeului" şi a Luceafărului mai regăsim şi anumite trăsături care amintesc de tipul s t r i g o i u l u i. Unele basme romîneşti, semnalate în timpul din urmă şi de Călinescu (SCILF, VI, p. 451—452), atestă în mod convingător posibilitatea unei astfel de contaminări [72]. „O fată frumoasă dintr-un sat doreşte un ibovnic de pe lumea cealaltă. Întorcîndu-se acasă înainte de miezul nopţii aude ciocănitoarea la fereastră. Întreabă cine este şi un glas necunoscut îi răspunde : Iată, am venit la dorinţa ta să-ţi fiu ibovnic". Maria îl poftește înăuntru. E un tînăr *chipeş, zdravăn* şi cu mustaţa *subţire* şi *neagră ca pana corbului*" (*loc. cit.*, ; sublinierile noastre, — *L.G.*). În concepţia poporului descrierea eroului e mult mai concretă decît cea dată de Eminescu ; totuşi, în astfel de poveşti găsim multe amănunte susceptibile de a îmbogăţi cu trăsături noi portretul Luceafărului.

În acest stadiu al cercetării noastre, sîntem obligaţi să încadrăm din punct de vedere tipologic figura Luceafărului. Rămîne de văzut în ce măsură alte epitete şi caracterizări ale eroului nostru sînt compatibile cu aceste calificative şi cu cele stabilite pînă acum — trăsături suprapuse care amintesc de întruchiparea *zmeului*, de figura zburătorului şi de strigoiul din basme (la acestea se adaugă aparenţele unui „demon rătăcit din soare").

Să începem din nou cu basmul versificat. Găsim şi aici numeroase amănunte care subliniază caracterul de strigoi al „zmeului". Eliberîndu-se de influenţa lui Kunisch (cf. şi răspunsurile mai simple pe care versiunea germană le atribuia fetei de împărat [73]), Eminescu a descris foarte convingător cum se

---

[71] Iată şi cîteva alte păreri : N. Iorga consideră caracterizarea „un mort frumos cu ochii vii" ca un reflex din poveştile lui Hoffman sau cu Uhland (v. *Iubirea în literatura modernă*, *Arhiva*, 1—1890), iar Tudor Vianu ajunge la concluzia următoare : „Nemurirea nu poate fi... pentru noi decît o formă a morţii... Un mort care răspunde la chemările dragostei şi nostalgiei noastre, poate fi el înger ? El nu poate fi decît un demon..." (*Poezia*, p. 126).

[72] Poate într-o poveste de tipul acesta trebuie căutat şi motivul fundamental al basmului cules (şi prelucrat !) de Kunisch.

[73] V. pasajele : „ich kann Deinen Glanz nicht ertragen ; folgte ich Dir, dann würde ich erblinden, und die Nachbarschaft der Sonne würde mich verseugen" (p. 589) ; „Mir wird k a l t in Deiner Nähe, und wenn ich Dir folgte, in Deine Schlösser von Korallen und weissen Perlen, wohin kein Strahl de Sonne dringt, dann müsste ich sterben vor K ä l t e" (p. 591).

teme fata de vedenia care o cheamă (vers. 233—240):

O geniu mîndru, tu nu eşti de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine,
Căci m-ar usca teribilu-ţi amor.

Din acest răspuns pe care-l citim în basmul versificat, a trecut în *Luceafărul* un singur motiv şi anume versul 234: „De-a ta privire ochii mei mă dor". Din acest vers s-a desfăşurat o strofă întreagă (145—148), adică al doilea răspuns al Cătălinei:

Mă dor de *crudul* tău amor
A { <sufletului> / pieptului meu } coarde
Şi ochii *mari* şi *grei* mă dor
Privirea ta mă arde.

Din al treilea răspuns al fetei (vers. 273—280) s-a cristalizat treptat în basmul versificat primul răspuns al Cătălinei (vers. 93—96 din textul definitiv):

— Ca să-mi ajungi nevrednica-mi iubire
Ai părăsit al cerurilor cort,
Ce-n fundul sufletului meu îl port.
O, geniul meu, mi-e frig l-a ta privire, — <ABC: Privirea ta eu n-o suport>,
Eu palpit de viaţă — tu eşti mort, — T.d.: Străin la vorbă şi la port
Cu nemurirea ta tu nu mă-nveţi — <ABC: E *rece* făr' de viaţă>
Acum mă arzi, acum mă îngheţi. — T.d: Luceşti *fără de viaţă*,
Căci eu sînt vie, tu eşti *mort*
Şi ochiul tău mă-nghiaţă.

Răspunsul al doilea în care s-au estompat mult aparenţele strigoiului [74] vine după a doua metamorfoză, adică după ce geniul s-a renăscut „din foc, din aer şi văpăi" [75]. De acum înainte oaspetele nocturn se prezintă ca „un geniu în nimb" (*Fata...*, vers. 290), ca un spirit nemuritor pe care-l înde-

[74] N-au trecut în *Luceafărul* nici versurile 235—236 care fac aluzie la un adevărat „vampirism": „Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine, Căci m-ar usca teribilu-ţi amor".

[75] Var. A, vers. 116; tot acolo se citesc şi versurile: „Căci *focu-mi* este tată-meu Şi *noaptea-mi* este mumă". Vezi vers. 131—132 din textul definitiv: „Şi soarele e tatăl meu Iar noaptea-mi este muma".

părtează de lumea pămînteană tocmai făptura lui măreaţă. Acest portret apare mai întîi în varianta B—C:

<B: În viţe *negre* <-i> cade>
C: Pe *negre* viţele-i de } păr
Coroana-i arde pare,
<B: Şi se arată-n>
C: Venea *plutind în* } adevăr
Scăldat în foc de soare.
<BB: Un giulgiu *negru*>
Giulgiu *negru* { <arde*> / prinde } strălucit
<C: În *negru* giulgiu se-nfăşor>
T.d.: Din *negrul* giulgiu se desfăşor
B: <Pe marmure de
Marmoreele[76] } braţe.
BC: El vine trist şi { *<liniştit>* / gînditor
BC: Şi palid e la faţă.

BC: <Iar> / Doar } ochii *mari* şi *minunaţi*
Lucesc *adînc (c)himeric*
Ca două patimi *fără saţ*
Şi pline de-ntuneric[77].

După părerea noastră aceste versuri, cu epitetele lor expresive, dezvăluie şi sensul simbolic al poemului pe care poetul însuşi l-a formulat într-un stil la fel de sobru: „Dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele său scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc" (citat de Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 73). Eminescu era deci conştient — împreună cu Goethe (*Torquato Tasso*), Vigny (*Moise*) şi Schopenhauer[78] — de tragica superioritate

---

[76] Despre accentul probabil al acestui epitet vezi mai sus, p. 119.

[77] Versurile acestea constituie reluarea unui motiv cunoscut din *Miron şi frumoasa fără corp* (vers. 284—285): „Ochi *de-albastru întuneric*. Ce lucesc *adînc, chimeric*". Sînt de reţinut şi observaţiile lui D. Caracostea despre această strofă: „Accentul dominant simbolic şi acustic al portretului cade exact la mijlocul ultimei strofe pe versul: *lucesc adînc himeric*, însă nu ca o pauză între *adînc* şi *himeric* şi nici în crescendo cu accentul pe himeric, ci făcînd din ambele cuvinte... un tot, după care urmează pauza prelungită de clauzulă... Cuvîntul *himeric*... apare aici ca un cuvînt deosebit de expresiv în care se concentrează, ca într-un rezonator, toate elementele de straniu cuprinse şi în portret şi în situaţie" (*Arta*, p. 304).

[78] D. Caracostea (*Creat.*, p. 219) citează din *Lumea ca voinţă şi reprezentare*" (vol. II, cap. 31) următorul pasaj în traducerea lui I. A. Cantacuzène: „Tout cela prouve que le génie donne la félicité suprême à celui qui en est doué aux heures où, livré à l'inspiration, il peut en jouir sans obstacles, il n'est pourtant pas propre à lui faire une existence heureuse, bien au contraire".

a geniului; totuşi nu s-a descătuşat niciodată de ispita fericirii pământeşti. Ochii eroilor săi demonici lucesc „himeric", „ca două patimi fără saţ". Strălucirea lor ascunde nostalgiile telurice ale „zburătorului cu plete negre, umbră fără de noroc" (*Călin*, v. 80).

Rămîne să mai examinăm şi altă problemă: ce adaugă oare trăsăturilor cunoscute marea discuţie a lui Hyperion cu Dumnezeu (numit şi *Adonai* în basmul versificat (vers. 409)? Mulţi comentatori, împreună cu George Călinescu (*Op.*, vol. I, p. 65 şi urm.), caută să găsească în acest pasaj o calificare mai precisă a eroului. Chestiunea merită deci să fie analizată şi de noi, în legătură cu epitetele destul de contradictorii care se aplică Luceafărului. Înainte de toate vom preciza că din textul lui Kunisch nu mai aflăm nimic nou despre geniul îndrăgostit. În această versiune, Dumnezeu se mărgineşte la caracterizarea oamenilor: „Copiii pământului sînt *ca spuma mării*, o adiere de vînt îi plăsmuieşte, o adiere de vînt îi nimiceşte. Şi iubirea lor e *o stea căzătoare* (= Sternschnuppe), mersul ei este *luminos*, dar se stinge cum atinge pământul şi viaţa ei *ţine numai o clipă*" (vers. 603–604).

În basmul versificat motivul principal e acelaşi ca şi la Kunisch: caracterizarea omenirii. Să amintim cu acest prilej o singură strofă, cu o serie de aliteraţii labiale interne (cf. bles*te*me, u*m*anul, nu*m*e etc. vers. 433–440):

Ca ei să fii? Să vezi că sub blesteme
De ură e-nfierat *umanul nume*,
Să ai de semenul tău a te teme,
Să fii *ca spuma, fuga unei spume*,
Sărmane inimi *închegate-n vreme*,
Sărmane patimi *aruncate-n lume*
Şi să blestemi, să mă-ntrebi: ce drept
Avui să-ţi pun o inimă în piept!

Acestor reflexii murmurate în surdină li se opun însă — după o strofă patetică cu o triplă repetiţie a exclamaţiei *în van* (vers. 464–472) — versurile care conţin o nouă caracterizare a Luceafărului:

Şi tu ca ei voeşti a fi, *demone*,
Tu *care nici nu eşti a mea făptură*;
Tu ce sfinţeşti a cerului colone
Cu glasul *mîndru* <al eternei> *de eternă gură*...
Cuvînt curat ce-ai existat, *Eone*,
Cînd Universul <dormea-n neguri sure> era ceaţă sură?
Să-ţi numeri anii după mersul lunei[79]
Pentru-o femeie? Vezi iubirea unei:

Strofa ne aduce o serie de precizări, deşi termenii „*Eon, cuvînt curat, demon, zmeu* rămîn numai imagini pentru un simbol simplu" (Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 69). De aici reiese clar că termenul *demon*, cel puţin după mărturia acestui text, „nu e Satan, nu e un răzvrătit, putînd fi numai

[79] Vezi ed. Mazilu, p. 821.

un Daimôn în înţelesul păgîn al cuvîntului" (comp. de ex. înţelesul cuvîntului la Socrat semnalat de Călinescu, *loc. cit.*) [80]. Versul următor aşază acest spirit superior într-o perioadă anterioară [!] creaţiei lumii, iar calificativul *Cuvînt curat*, împreună cu expresia „glasul *mîndru de eternă gură*" ne obligă să ne gîndim la *Logos*, emanaţia creatoare a divinităţii. Geniului i s-a asigurat astfel un rang înalt pe scara fiinţelor existente, implicit consubstanţialitatea cu Demiurgul.

Cînd a reluat scena convorbirii cu Dumnezeu, după un interval de 6—7 ani, Eminescu mai era încă obsedat de aceleaşi probleme ale „mitologiei" sale poetice; totuşi, de la o variantă la alta, poemul a trecut printr-o serie de simplificări. În varianta A unele replici atribuite Demiurgului mai pun în relief cu o nuanţă într-adevăr teologică teza (sau mai bine zis: „dogma") consubstanţialităţii (O. vol. II, p. 389):

Tu *adevăr* eşti datorind*
Lumină din lumină [81]
Şi adevărul nimicind
M-aş nimici pe mine.

Al doilea vers din acest catren nu poate fi altceva decît un împrumut din Crezul creştin şi chiar din cel de la Niceea: „ex Patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, *lumen de lumine*...[81]. Împrumutarea acestei expresii de origine bisericească nu e un caz izolat în opera poetului nostru: am văzut că expresia *Mama milei* (*Înger şi Demon*) e identică cu latinescul *Mater misericordiae* (p. 79) şi, ca să menţionăm încă o analogie, epitetul *Luceafărului mărilor* (*Rugăciune*) nu e decît o transcriere a expresiei latine „Stella maris", unul din epitetele tradiţionale ale Mariei.

Teoria despre Logosul creator se regăseşte şi în varianta B, deşi, în textele următoare din ce în ce mai mult s-a atenuat caracterul „teologic" al acestor formule abstracte. Din această cauză s-a omis şi versul *lumină din lumină* dar se adaugă patru versuri pentru a caracteriza pe amîndoi interlocutorii şi însăşi poziţia Luceafărului faţă de Dumnezeu (O. vol. II, p. 404):

— *Hyperion* [82], *ce din genuni*
Răsai c-o lume-ntreagă
Tu îmi cei semne şi minuni
Ce *fiinţa mea* o neagă.

---

[80] Despre diferitele înţelegeri ale cuvîntului v. şi articolul lui I. Iordan, DR, vol. VII, p. 140—148.

[81] Despre această problemă v. studiul meu: *Lucifer és Luceafăr. Egyetemes Philologiai Közlöny*, 1947, p. 115—120. Despre expresia plotiniană φῶς ἐκ φωτός: R. del Conte, *op. cit.*, p. 77.

[82] Interpretarea numelui, aşa cum e dată la Caracostea nu e convingătoare: nu prea înţelegem, cum ar fi astrul „titanul unic al luminii de sus" (*Arta*, p. 341)? Numele e împrumutat după toate probabilităţile de la Hölderlin (v. îndeosebi: *Hyperions Schicksalslied*); şi în acest caz *Hyperion* e sinonim cu poetul însuşi. S-a semnalat şi *Hyperion*-ul lui Keats. Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii romîne*, p. 418.

Scanned with OKEN Scanner

De-ai cere universul tot
L-aş da ca* tot ce-ai cere
Dar eşti puterea mea, nu pot
Să neg acea putere.

Strofa a doua dispare însă din varianta C şi din textul definitiv; chiar din strofa precedentă se şterge ultimul vers cu aluzia sa directă la teza consubstanţialităţii. Va fi omisă încă o strofă întreagă (O. vol. II, p. 438; ed. Mazilu, p. 738–739) care slujea de introducere la concluzia: „Iar tu Hyperion rămîi..." :

Tu din eternul meu întreg
<Rămîi a treia parte>
Te-ai smuls o stea senină
Cum vrei puterea mea s-o neg
<Cum pot să-ţi dărui moarte>
Lumină din lumină!

Toate aceste precizări de ordin „teologic" urmau să fie înlăturate; în acelaşi sens a fost remaniată şi strofa următoare care mai coboară şi „rangul" mitologic al Luceafărului (vezi vers. 429–432 din textul definitiv):

a) Însă luceafăr tu rămîi
Ori unde te-ai şi pune
<Şi din gîndirea mea> / Din chiar puterea mea } de-ntîi
Sorbind înţelepciune.

b) Dar tu Hyperion rămîi
Ori unde { <te-ai şi pune> / ai apune... }
<Vrei din> / Cere-mi } cuvîntul meu de-ntîi
Să-ţi dau înţelepciune?

Astfel au fost eliminate din textul poemului toate aluziile referitoare la teoria consubstanţialităţii şi la „dogma" Logosului. În ultimă analiză, nu trebuie să-i atribuim Luceafărului trăsături care nu mai figurează în textul definitiv. Avem în faţa noastră un *demon* în sensul „păgîn" al cuvîntului, un geniu superior, un „Hyperion" predestinat nemuririi.

Prezentarea rivalului. Cei care caută mai ales motive pur biografice în *Luceafărul* ignoră de obicei un amănunt de filiaţie: în afară de cei doi protagonişti, şi al treilea personaj, adică rivalul, e luat de-a dreptul din basmul lui Kunisch. Dar pe cît de palidă e acolo figura tînărului visător, fără nume şi fără individualitate! De la prima sa apariţie pe scenă, textul nu oferă niei un fel de precizări. „S-a întîmplat însă – citim la Kunisch – că un fecior de împărat a auzit atît de mult de frumuseţea *minunată* a domniţei (= von der *wunderbaren* Schönheit der Prinzessin), că fără ea n-a mai vrut să trăiască" (ed. Mazilu, p. 574). Avem deci de-a face cu un fel de Jaufré Rudel, aşezat într-un mediu feeric şi chinuit de faimosul „amor de lonh...". Totuşi chiar şi din acest pasaj atît de imprecis Eminescu a făurit o stanţă din cele mai

frumoase; amănuntele secundare subliniază mai ales caracterul sentimental al tînărului şi afinităţile secrete dintre soarta lui şi traiul fetei închise în castelul singuratic (vers. 49—54):

Dar de a ei frumseţă *fără seamăn*
Auzi feciorul de-mpărat *Florin*,
Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn,
De-atunci un foc îl mistuie în sin.
„În van stau locului, stau să mă-ndeamăn
Cu munca mea, cu dorul, cu-al meu chin!"

La Eminescu tînărul are o personalitate definită; ne gîndim îndată la un vers din textul definitiv (vers. 179) unde apare un „băiat *din flori* şi de pripas"...

Mai departe, adverbul *în van* (cf. mai sus, p. 25) ne îndepărtează de atmosfera unui basm adevărat şi nici versul următor nu derivă, din punct de vedere stilistic, din izvoarele populare. Numai arhaismul *muncă* în sensul de „suferinţă, chin" ne transpune din nou în sfera poeziei populare [83]. Ceva naiv mai subzistă şi în rezonanţa strofei în care a fost redată nostalgia prinţului ajuns în Valea Amintirii. Nu mai sînt menţionate frunzele copacilor ce „grăiau între ele" (ed. Mazilu, p. 577), ispiteşte însă: „O umbr', un sunet, un nimic, un nume" (vers. 84) [84]. Tînărul se întoarce acasă şi numai după ce-l regăseşte pe tatăl său la fel de sănătos, îşi reia drumul spre castelul fetei de împărat. Ajuns la castel, îi vine în minte „floarea pe care i-o dăduse Sfînta Vineri". Prima întîlnire a tinerilor e descrisă după modelul basmelor, într-un stil alegoric: florilor de aur din care fata împleteşte o cunună, li se contrapune o s i m p l ă f l o a r e fermecată, aruncată de prinţ prin fereastră. La Eminescu, alegoria pseudopopulară este îmbogăţită de nuanţe vii şi pitoreşti (vers. 329—344):

În dimineaţa *clară* [85] *ca oglinda*
La porţi s-arată tînărul Florin,
În jur de ziduri calul şi-l colindă
Îşi simte inima *umflată-n sin*;
Dar poarta-*nchisă*-i, neputînd s-o tindă [86],
Ea nici se mişcă-n *negrele-i* ţîţîni;
Ci el fereastra cum văzu crăpată
Aruncă-n ea cu *floarea fermecată*.

Pe-atunci copila împletea cunună
De *flori de aur* şi *de diamante*,
Din cărţi o soaţă-n ei îi sta să-i spună
C-al ei noroc *purtatu-i de un fante*.

---

[83] Pentru cîteva exemple din poezia populară autentică v. DLRLC.

[84] Comp. cu vers. 125—126 care reprezintă aceeaşi schemă stilistică: „Soseşte iar în ţara-i, de-l pătrunde Din nou *un dor*, o *amărîre*-o jale".

[85] Nu: *caldă* (*Ser. lit.*, p. 352, cf. ed. Mazilu, p. 395).

[86] În textul „definitiv": „Dar poarta-nchisă braţu-i să-l tot prindă" (O. VI, p. 59).

Cînd floarea-i căzu în poală — ea *nebună*
O sărută, *svîrlind pe celelante*
Şi-o mirosi cu gura-*abia deschisă*
Şi ochii ei pluteau *în mii de vise.*

În aceste strofe semnalăm două motive: pe de o parte apariţia cu totul neaşteptată a cuvîntului *fante* (atestat numai în *Scrisoarea V*:

Şi cînd dama cochetează cu privirile-i galante
Împărţind ale ei vorbe între-un crai bătrîn şi-un *fante*...

Ca şi numele Florin, acest cuvînt familiar ne sugerează ceva din caracterul viitorului „Cătălin".

Şi convorbirea tinerilor prezintă deosebiri semnificative în cele trei prelucrări. La Kunisch au fost menţionate pe scurt chemările repetate: „Şi el stărui tot mai mult rugînd-o să-l urmeze ca mireasă în împărăţia tatălui său, şi-i arătă ce mare e puterea aceluia, că are mai multe pietre scumpe decît aur are tatăl ei şi mai mult aur decît are argint împăratul tatăl ei" (ed. Mazilu, p. 589). Lăsînd de o parte această argumentare destul de materialistă, Eminescu a făurit acele „ottave rime" demne de un trubadur îndrăgostit (vers. 353–360):

<Ca> / — Ah ! } te-am văzut, mi te-am văzut în fine
Copil *cu ochi de-albastră-ntunecime,*
Cu-a tale gene *de-aur dulci* şi *fine*
Cu-al tău surîs *de gingaşă cruzime.*
Ah ! aş muri de-atît noroc şi bine,
Căci te-am văzut cum nu te-a văzut nime,
Nu ştii ce-am suferit pîn-a te-ajunge,
Copil *frumos ca luna nopţii lunge !*

Strofa e cu totul originală: în ceea ce priveşte calificările, n i c i u n m o t i v nu mai e inspirat de textul lui Kunisch! În primul vers se observă o întrebuinţare curioasă a dativului etic, procedeu sintactic destul de rar în limba poetică romînească. Versul 355 ne surprinde printr-o reluare a construcţiei atributive *S de S + A* (cf. *păr de aur moale*) pentru care *Fata-n grădina de aur* prezintă puţine exemple. Expresia *de gingaşă cruzime* pune pe tapet unele probleme interesante de interpretare. În legătură cu aceasta trebuie să ţinem seamă mai ales de ultimul vers în care — ca de atîtea ori la Eminescu — apare un evident simbol lunar: fata iubită e comparată cu „*luna* nopţii lunge"! Evident că, conform frazeologiei eminesciene, nu orice femeie putea fi comparată cu *luna*; pentru poetul nostru menţiunea lunii era aproape totdeauna un „senhal" (în sensul medieval al acestui cuvînt): un fel de aluzie mistică la iubita moartă din Ipoteşti. „Trubadurul" din poemul în chestiune poartă deci în sine şi ceva din poetul însuşi. De aceea nici frazeologia lui nu se deosebeşte prea mult de limbajul caracteristic al poeziilor de dragoste eminesciene. Există o distanţă totuşi între cele două evocări ale simbolului lunar pe care le găsim

tocmai în acest ciclu. Strofa inițială cu versurile „Cum e Fecioara între sfinți Și *luna* între stele" a izvorît dintr-un efort de idealizare evlavioasă; aluzia mai realistă la „*luna* nopții lunge" evocă asociații noi și mult mai „terestre" aspirațiile „trubadurului". Văzută din această perspectivă, și expresia „*de gingașă cruzime*" își dezvăluie tîlcul: ea oglindește, în ultimă analiză, atitudinea p e r s o n a l ă a poetului față de „gingașa cruzime" a iubitei.

Desigur pînă la un punct avem de a face cu un fel de dedublare a eului (să ne gîndim, drept analogie, la Musset și la Heine): nu numai psihologia Luceafărului, ci și aceea a prințului (sau a pajului) ne mișcă tocmai prin crîmpeele de viață trăită ce se ascund în ele.

Strofa următoare este mai aproape de izvorul folcloric. Toate motivele cunoscute apar însă transfigurate de volubilitatea unui „arioso" pasionat (vers. 361—368), deși textul s-a păstrat sub forma unei ciorne (de observat mai ales un curios „crescendo" și un polisindet în ultimele versuri):

Ah! vin' cu mine, vin' în a mea țară,
Casteluri am, grădini { <de mirt și laur> / *adînc-frumoase*
<Puterea mea> / Sub pasul tău } coroana-mi *seculară*
Mi-o pun, mă plec, sînt sclavul tău, *frumoasă*.
Am pietre scumpe în a mea comoară,
Mai multe decît { <tatul> / <tata> / tatu-ți } are aur,
Ș-aur mai mult de cum argint el are
Ș-a tale-s toate, *scumpă*, *mîndră* floare!

Astfel se încheie prima caracterizare a rivalului; din fuga amanților, descrisă de Kunisch cu mare lux de amănunte [87], rămîne doar intervenția „păsării străine", primită de Sfînta Duminică, și un tablou foarte vag, văzut de „zmeu", după convorbirea lui dramatică cu „Adonai", cînd mai îndreaptă o privire melancolică spre pămînt (v. ed. Mazilu, p. 604):

Într-adevăr n-adîncă depărtare
Văzu pe fata *mîndră* și Florin
Pe un vultur ei dispăreau călare
De suptu-i mare, de de sus senin —
<Ah> Fugea *răpită mîndra* muritoare
Ea ce vecia i-o cerea din sin...

[87] Din descrierea fugii a fost eliminată cu totul scena în care amanții, urmăriți de slugile împăratului, vor să călărească repede *ca vîntul*, *ca fulgerul*, *ca gîndul*, (ed. Mazilu, p. 601—602). Scena constituia o digresiune față de acțiunea principală a povestirii.

Din acest tablou elegiac care se regăsește în parte și în *Luceafărul* (vers. 349 și urm.), au rămas numai versurile inițiale; în restul strofei va fi evocată tragedia geniului (473—480):

Într-adevăr n-adînca depărtare
Văzu călări pe fata cu Florin.
Odată-n evii ochiul lui cel *mare*
Și *sfînt* ș-*adînc*[88] de lacrimi este plin,
Ce cad tăind nemărginirea-n mare,
Mărgăritari *frumoși* și *mari* devin.
Încet bătînd din aripi *maiestos*
Geniul *mîndru* se pornește-n jos.

După cum se știe, au fost omise și peripețiile finale; la Eminescu „Zmeul" nu mai caută o răzbunare sîngeroasă și nici rivalul, după pierderea iubitei sale, nu se mai retrage în Valea Amintirii ca să asculte acolo pînă la moarte păsările, preamărind cu viersul lor „minunata frumusețe a fetei de împărat". Geniul n e n o r o c i t se opune însă unui rival f e r i c i t; din această antiteză se va închega figura pajului Cătălin.

Între cele două prezentări ale rivalului se ivește în opera lui Eminescu o poezie cam enigmatică, care schițează la început două tipuri omenești: „E împărțită <a ta lume> omenirea. În c e i c e v o r și c e i c e ș t i u..." și care se termină cu o critică aspră a mulțimii neînțelegătoare:

Ei nu pătrund a ta mărire —
Minune-i pentru dînșii tot.
Necercetînd nimic în fire
Nimic nu știu, nimic nu pot...

Această încercare derivă probabil dintr-o remaniere foarte liberă a unei mici compoziții de Eichendorff[89]. Scrisă în 1876, din punct de vedere cronologic, ea trebuie situată între *Fata-n grădina de aur* (1873—1874) și varianta B a *Luceafărului* (1881), unde apare pentru prima dată figura pajului. Caracterizarea acestui nou personaj care, din punctul de vedere al compoziției, a înlocuit în mod fericit nobila, dar extrem de palida figură a feciorului de împărat, a fost realizată foarte îngrijit. Ca de obicei, s-a păstrat cadrul exterior al strofei (inclusiv calitatea și așezarea rimelor), s-au modificat însă tocmai amănuntele

[88] Construcția *S cel A și A și A* este cu totul excepțională: acumularea conjuncțiilor după cerințele figurii (polisindeto) subliniază caracterul individual al fiecărui epitet.

[89] D. Caracostea (*Creat.*, p. 217) se gîndește la epigrama care începe cu versurile: „Die h a n d e l n und die d i c h t e n, Das ist der Lebenslauf...". Identificarea izvorului nu e însă admisă în mod unanim; de ex. Perpessicius, în notele adăugate la poezia în chestiune, nici nu semnalează această ipoteză (O. vol. V, p. 209).

lexicale care se refereau de la început direct la caracterizarea rivalului. Iată varianta B, comparată cu textul definitiv (vers. 173—188):

<Atuncea vine>
În vremea asta } Cătălin

<Băiat>
Viclean } copil de casă,

Ce { <poartă vasele>
{ împle cupele } cu vin

<Și tavele>
Mesenilor } la masă,

<Ce-mpărăteasa duce-n>
Un paj ce poartă pas cu } pas

<Cu coada lungii>
A-mpărătesii } rochii,

<Băiat>
Copil } *din flori* și *de pripas*

<Căruia <î>i ard>
Dar *îndrăzneț cu* } *ochii.*

Cu obrăjei *ca doi bujori*
De rumeni, bată-i vina,
<Cu ochii lui cei *prostișori*>
Se furișează *pînditor*

<Privi>
Privind } la Cătălina.

Dar ce *frumoasă* se făcu

<*Frumoasă*>
Și *mîndră*, } arz-o focul

Ei Cătălin, acu-i acu

Să-mi { <cuibăresc*>
{ cuibărești* } norocul.

În legătură cu aceste strofe s-a semnalat de multe ori schimbarea tonului; de fapt, Eminescu a comentat ivirea pe scenă a „copilului de casă" cu o serie de epitete și exclamații foarte familiare. Sîmburele caracterizării se află în două versuri care au fost găsite spontan, fără șovăire: „Cu obrăjei *ca doi bujori De rumeni, bată-i vina . . .*" (Comp. cu versurile: „Dar ce *frumoasă* se făcu Și *mîndră, arz-o focul . . .*"), dar aceste elemente lexicale atît de diferite de tonul general al poemului trebuiau așezate într-un cadru cît se poate de apropriat. Eminescu a găsit o construcție sintactică rară în stilul său poetic: numele Cătălinei nu apare decît la sfîrșitul unei fraze compuse din 12 versuri. Iată cîteva etape din faza elaborării. Epitetul antepus *viclean* rezultă dintr-o remaniere secundară:

în versul „*Băiat, copil* de casă", juxtapunerea celor două sinonime nu era de fel motivată. În versurile următoare varianta „Ce împle cupele cu vin Mesenilor la *m*asă" atribuie pajului o funcție ceva mai importantă decît cea de a purta „vasele" și „tavele", iar strofa compusă din versurile 177–180 prezintă o modificare deosebit de fericită : nici nu trebuie să insistăm asupra faptului că versul „Un paj ce poartă pas cu pas . . ." pune mai bine în relief persoana pajului, decît propoziția relativă „Ce-mpărăteasa duce-n pas Cu coada lungii rochii". În aceeași strofă s-a introdus și epitetul *îndrăzneț* care, din punct de vedere semantic, nu pregătește versul „Se furișează *pînditor*". În ceea ce privește expresia *a-și cuibări norocul*, ea pare a fi luată de-a dreptul din limba populară, deși acest sens al verbului lipsește, pare-se, din toate dicționarele.

Cătălin e pur și simplu un țăran tînăr admis între slujitorii curții împărătești, o nouă încarnație a tipului reprezentat de *Cătălin* și mai ales de *Călin Nebunul*. Nostalgiile siderale și eticheta riguroasă a curții intră deci în conflict cu naturalețea unui fecior de țăran. Din această situație decurge și prima convorbire în care găsim unele strofe într-adevăr revelatoare :

Var. B	Textul definitiv
Ce voi ? Să te învăț aș vrea	Ce voi ? Aș vrea să nu mai stai
Cum să iubești într-una	Pe gînduri totdeauna,
Dă-mi o guriță draga mea	Să rîzi mai bine și *să-mi dai*
O gură numai una.	*O gură, numai una.*

Să nu uităm cum a ilustrat DA acest sens al cuvîntului *gură* : după versul citat al lui Eminescu care e singurul exemplu al dicționarului din poezia cultă, urmează imediat cîteva exemple din culegerea lui Jarník-Bîrseanu : „Bună-i *gura* de la vară !" (p. 401, cf. și p. 245, 382 etc.). Și pentru *guriță* am putea cita exemple din aceeași culegere ca bunăoară următorul : „Să dai badiului *guriță*" (p. 367). În contrast cu acest limbaj „natural", fata de împărat vorbește — cel puțin în varianta B — o limbă ceva mai elegantă în care apar, firește, și neologisme :

Varianta B	Varianta C și textul definitiv
Iar ea 'i zise : De copil	Și-i zise-ncet : — „Încă de mic
Te cunoșteam pe tine	Te cunoșteam pe tine,
Dar tu ești *mic* și ești *gentil* [!]	Și *guraliv* și *de nimic*
Te potrivești cu mine.	Te-ai potrivi cu mine.

După această strofă urmează din nou o tiradă romantică. Fata nu se îndură să se hotărască : „Dar un luceafăr răsărit Din liniștea uitării . . .". Totuși Cătălin nu renunță la planurile sale : în fata de împărat a recunoscut deja o ființă vrednică de a fi iubită tocmai fiindcă nu s-a înstrăinat de natură („Ce

mîndră eşti *ca şi un crin* Şi nu eşti *prefăcută*...''). Devine tot mai insistent:

O sărutare! m-ai cuprins
În mînecă de rochii
Cînd ochii tăi se vor fi stins
S-or reaprinde ochii[90].

Îi propune apoi să fugă cu el departe:

O! să fugim de-aici de tot — Tu eşti copilă, asta e...
Şi să fugim în lume — Hai ş-om fugi în lume

Doar ni s-or pierde urmele
Şi nu ne-or şti de nume

Vom fi *ferice* şi cuminţi — Căci amîndoi vom fi *cuminţi*
Voioşi vom fi şi *teferi* — Vom fi *voioşi* şi *teferi*,

Vei pierde dorul de părinţi
Şi visul de luceferi.

Cu aceste versuri s-a relevat adevărata natură a lui Cătălin; şi în ,,paj'' — ca mai de vreme în ,,prinţ'' — îl recunoaştem pe poetul însuşi (cf. *Dorinţa* etc.). Nu s-ar mai putea tăgădui că Eminescu nu s-a identificat numai cu geniul înfăţişat ca un ,,zmeu'' sau ca un Luceafăr; într-un fel îl regăsim şi în neînsemnatul ,,copil de casă''; tocmai de aceea n-a încercat să-l prezinte într-o lumină prea defavorabilă. Această curioasă d e d u b l a r e a e u l u i nici scena finală n-o estompează, ci dimpotrivă o pune chiar în relief. Să mai examinăm din acest punct de vedere ultimul tablou din asfinţit. Ca în numeroase alte poezii eminesciene, ,,răsare luna liniştit'', umple ,,cu recile-i scîntei Cărările din crînguri'', iar ,,în ploaia florilor de tei'' merg cei doi tineri. Tocmai atunci răsună ultima romanţă care nu mai d e z v ă l u i e n i m i c

[90] Construcţia ,,Cînd *ochii* tăi se vor fi stins S-or reaprinde *ochii*'', cu repetiţia subiectului din prima frază, trebuie comparată cu alte construcţii paralele — sau ,,circulare'' — din vorbirea lui Adonai (Dumnezeu). Particularitatea aceasta apare chiar în var. A, unde între cele două subiecte repetate se intercalează două vorbe antitetice:

,,Cînd *valuri* a f l ă u n m o r m î n t U r m e a z ă alte *valuri*'';

,,Dar *soarele* p e r i n d pe cer Din nou *s-ar naşte* soare etc. (O. vol. II, p. 382—383). P. Diaconescu, studiind repetiţiile de acest fel le consideră ca ,,un procedeu expresiv necesar pentru construirea imaginii mişcării ciclice (LL, vol. III, p. 45) şi retrimite la o strofă din *Cu mîne zilele-şi adaugi* şi anume la versurile: ,,Precum cînd *soarele* a p u n e El şi r ă s a r e undeva'' care conţin reminiscenţe vădite din Schopenhauer (O. vol. III, p. 166—167; primele ciorne din preajma anului 1877). În legătură cu ultimul pasaj ar fi de semnalat ca izvor probabil şi o poezie de Heine (*Seraphine*, 10) care, de obicei, nu este luată în considerare:

Das Fräulein stand am Meere
Und seufzte lang und bang,
Es rührte sie so sehre
Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein! sei'n Sie munter,
Das ist ein altes Stück;
Hier vorne geht sie unter -
Und kehrt von hinten zurück.

din caracterul uşuratec al pajului, ci reprezintă doar un citat dintr-o versiune autonomă (ms. 2261; în ed. Mazilu, p. 640–641):

Ms. 2261	Varianta B
Şi capul meu de grije plin	— O lasă-mi capul meu pe sîn,
Pe braţul tău să se culce	Iubito, să se culce,
Sub raza ochiului *senin*	
Şi *negrăit de dulce.*	
Ca farmecul luminii reci	
<Simţirile> / Gîndirile } străbate-mi,	
Revarsă l i n i ş t e d e v e c i	
Pe n o a p t e a m e a d e p a t e m i[91]	
Şi deasupra mea rămîi	Ş-astfel asupra mea rămîi
Durerile de-mi curmă	Durerea de mi-o curmă,
Să fii iubirea mea de-ntîi	
Şi visul meu din urmă.	

Ne-am îndepărtat considerabil de portretul „vicleanului copil de casă"! Deşi s-a omis din textul poemului versul „Şi capul meu *de grije plin*" (care în nici un caz nu putea fi aplicat lui Cătălin), s-au menţinut unele expresii patetice, surprinzătoare în această situaţie. Pajul îndrăgostit declamă în stilul mărturisirilor eminesciene: „Revarsă l i n i ş t e d e v e c i *Pe noaptea mea de patemi*". Într-un cuvînt, nu s-a ţinut seamă de unitatea psihologică a caracterului; după unele trăsături de individualizare, şi aici poetul s-a proiectat pe sine în această figură „minoră" pentru a dezvălui astfel propriile sale aspiraţii „telurice"

De altfel nici figura fetei nu mai e atît de simplă cum ne apare în basm. Acolo, după ce a hotărît să fugă, fata nu se mai gîndeşte la Luceafăr; în prezentarea lui Eminescu Cătălina continuă un mai şăgalnic dialog cu geniul care suferă tocmai din cauza refuzurilor ei repetate.

Var. B	Var. C — Textul definitiv
Şi *fericită* ea la cer	Ea, *îmbătată de amor,*
Priveşte-acum şi vede	Ridică ochii. Vede
Luceafărul *cel de dureri*	Luceafărul. Şi-ncetişor
În care dînsa crede.	Dorinţele-i încrede.

Modificările care au fost introduse în această strofă plină de „enjambements", au o semnificaţie specială. În prima redactare pe lîngă numele Luceafărului mai apare un epitet pînă acum neatestat care dispare din varianta C.

[91] Despre expresivitatea rimelor de tipul *străbate-mi / patemi* v. consideraţiile noastre consacrate ultimei elegii.

În schimb, primul vers al acestui text subliniază starea sentimentală a fetei şi totodată caracterul echivoc al sentimentelor ei. Deşi îl iubeşte pe paj, chiar în braţele lui mai suspină către astrul simbolic, şi se desparte astfel de propriile ei nostalgii din trecut: „Cobori în jos, luceafăr blînd..." Cuvintele acestea definesc în mod pregnant al doilea caz de dedublare, adică ezitările şi cochetăriile fetei (atitudine plină, de altfel, de vădite reminescente veroniene): ele sînt însă importante şi din punctul de vedere al compoziţiei, introducînd epilogul care s-a închegat în modul următor:

Var. B

Iar în cearcăn radios
Lucea cu *bunătate*[l]
Şi *rece* se uita în jos
L-acea singurătate [92].

Var. C

a) El lumina ca alte dăţi
Păduri şi ţări şi maluri
Şi stăpînea *s*ingurătăţi
De pietre şi *de valuri.*

b) El {<lumina> / tremura} ca alte dăţi
În codri şi pe dealuri
<Şi {<stăpînea> / <conducea>} singurătăţi
Călăuzind
De *mişcătoare* valuri.

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul
{<B: Tot una-ţi este> / — Ce-ţi pasă ţie} chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul.

Sîmburele epilogului îl constituie ultima strofă citată: pornind de la această formulă cam mizoginăs-a căutat, pe de o parte, o introducere, pe de alta, o încheiere pentru armonizarea întregului. Din varianta B vom revela epitetele *radios* şi *rece*; pornind de aici se va închega şi concluzia. În textul a) al variantei C găsim unele ecouri din *Scrisoarea I*, iar textul b) reia cu anumite variaţii motivele cunoscute din versurile 13—16:

Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,
Pe *mişcătoarele* cărări
Corăbii negre duce.

Şi această strofă ne sugerează într-un fel „mişcarea ciclică" pe care am recunoscut-o în anumite expresii tipice (v. nota 90).

[92] Cuvîntul pare a se referi la idila singuratică a amanţilor în fugă, în fundul codrului.

În ceea ce privește varianta B, ea a rămas poate neterminată; în orice caz ea nu conține decît două versuri din ultima reflexie a „Luceafărului". Cînd elabora varianta C și concluzia pe care o cunoaștem, poetul căuta să reliefeze încă o dată tragica superioritate a geniului. Concluzia derivă în mod evident din ultimele versuri ale basmului.

FAT-AN GRĂDINA DE AUR

„Fiți fericiți — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiți, cît viața toată
Un chin s-aveți: *de-a nu muri de-odată!*"

LUCEAFĂRUL

Var. C. și textul definitiv:

a) Trăind porumbi *împerecheți*
<Viața voastră> } toată
O tinerețe }
Un singur bine să n-aveți:
Să nu muriți de-odată.

b) Trăiți în cercul vostru *strimt*
Și în favoarea sorții
Căci ceea ce în suflet simt
E voluptatea morții.

c) Trăind în cercul vostru *strimt*
Norocul vă petrece
<Ce eu în sufletul meu simt
E *nemurirea rece*>
Ci eu, în lumea *mea*[93], *mă* simt
Nemuritor și *rece.*

Deosebirile sînt esențiale. În varianta Ca s-au păstrat rimele *toată/ de-odată* din basmul versificat, deoarece în faza aceasta ideea principală era încă „blestemul" geniului. În această redactare singurul calificativ e cuvîntul *împerecheți* (căruia ar fi o greșeală să-i atribuim neapărat o nuanță ironică). O nuanță de critică, amestecată cu amărăciune, apare numai în epitetul *strimt* (*strîmt*?), propriu variantei Cb: de acum înainte geniul va dezvolta cu maiestate reflexia lui dureroasă despre „cercul strîmt" al fericirii omenești care depinde în toate privințele de „favoarea sorții". Rimele *sorții/morții* ne apropie din nou de *Scrisoarea I*; și acolo aceleași rime viguroase amplifică ultimele acorduri. Cuvintele din rimă s-au combinat însă cu neologismele *favoare* și *voluptate* care, din punct de vedere semantic și muzical, nu produceau un efect satisfăcător. După astfel de ezitări a fost introdusă în ultimul vers expresia *nemurirea rece* care avea, cred, un singur defect: părea prea abstractă. Ulterior a fost găsită expresia *în lumea mea*, această aluzie aproape mistică, separată prin virgule de restul frazei, iar în ultimul vers substantivului abstract *nemurire* i s-a substituit adjectivul categoric și personal *nemuritor*. Astfel a fost făurită una din cele mai minunate strofe eminesciene în care se îmbină o serie de aliterații menite să pregătească efectul eufonic al ultimelor epitete.

[93] Virgulele care lipsesc din cele mai multe ediții au fost restabilite pe baza fotocopiei ms.-ului 2261, f. 212, publicată de D.R. Mazilu, *op. cit.*, p. 745.

Revenim acum la problema pe care am căutat s-o lămurim în studiul nostru. Din punctul de vedere al caracterizărilor şi, îndeosebi, al epitetelor, poemele examinate reprezintă trei atitudini stilistice fundamentale:

I. Cca. 1873—1874: *Călin Nebunul, Fata în grădina de aur.* Epoca unei „epitetizări" exuberante, cu unele rămăşiţe din cultul neologismelor (comp. cu poemul *Memento mori* etc.).

II. Cca. 1874—1876: *Călin, Strigoii.* Epitetele încep să se rărească; neologismele lexicale vor fi înlocuite de inovaţii semantice şi mai ales de noi combinaţii de cuvinte.

III. Cca. 1881—1882: *Luceafărul.* Epoca epitetelor clasice; scuturarea podoabelor şi interiorizarea caracterizării[94].

[94] Pentru a explica şi mai bine procesul numit de noi „interiorizarea caracterizării" ne pare util să adăugăm concluzia Zoei Dumitrescu-Buşulenga despre poemul în chestiune: „... răsplata jertfei sale: cunoaşterea. Acum el va afla că îngerul — simbol al desăvîrşirii, al purităţii — nu este în iubită ci tot în el; că nu el avea nevoie să se înalţe prin ea, ci ea, fiinţa de lut, ar fi trebuit să năzuiască spre culmile spiritului pe care stăpînea el. Antinomia romantică se extinde astfel uriaş, între cer şi pămînt, între spiritual şi teluric, dar înăuntrul aceleiaşi fiinţe" (*Eminescu*, p. 262).

Scanned with OKEN Scanner

Variaţiuni pe tematica inspirată de Veronica Micle

13 — c. 2163

Scanned with OKEN Scanner

Poeziile pe care le putem insera cu multă probabilitate în acest ciclu sînt foarte variate; unele (cum ar fi un cîntec scos din ms. 2262, f. 112, O. vol. I, p. 394: 1875–1876?), deşi reprezintă un fel de „neoanacreontism" à la Iancu Văcărescu [1], par a fi simple „însemnări zilnice", care nu erau probabil destinate publicităţii. Tocmai de aceea aflăm în ambianţa lor fondul sentimental din care s-au decantat gingăşia şi sublimul în *Dorinţa* sau în *Povestea codrului*. Iată mai întîi cîntecul amintit din ms. 2262 – un poem alcătuit din patru strofe. Pentru cea de-a doua avem două variante [2]:

Astăzi sînt setos de forme
Urmăresc aprins cu ochii
Încreţirea trădătoare
A subţirei tale rochii

Gărgăuni prin cap îmi îmblă
Iară unu-i dintre mulţi
Subsuorii să-ţi [3] văd braţul
Şi piciorul tău desculţ —

Şi urmîndu-mi gărgăunii
Mă constitui în tiran
Voi descinge cu de-a sila
Auritul tău colan

Înroşindu-te la faţă
Şi s-arunci colanul jos
Şi să lunece de pe-umeri
A ta haină-albastră-n jos

<Să apară plină caldă
Dulcea sînului ninsoare>
Să apară plină sînii ~
Încet haina să coboare

Şi să lunece-a ta haină
De pe trupul de ninsoare

Să te văd odată goală
De la cap pîn la picioare.

[1] V. observaţiile lui Perpessicius, O. vol. I, p. 395–396.
[2] Prin urmare, „numerotaţia continuă" a versurilor, propusă de Perpessicius (O. vol. I, p. 394), nu e recomandabilă.
[3] Într-o altă redactare: să-i.

După cum reiese chiar din așezarea strofelor motivul colanului s-a cristalizat treptat în strofele 2—3; după modelul acestor strofe s-au închegat și alte 3 strofe în care se observă deja începutul unui anumit proces de sublimare. Dispar unele motive (de exemplu, „haina *albastră*"), iar în două strofe (1, 3) se introduc repetiții expresive, dictate mai mult de o fantezie pasionată decît de canoanele retorice poetice:

De-ai fi bună, *de-ai* fi dulce
Dac-ai vrea să mă asculți
Pîn la umăr să-ți văd brațul
Și piciorul tău disculț

Iar colanul tău de aur
Ruşinoasă să descingi
Și să cad a tale haine
Fără chiar să le atingi

Și încet s-apară sînii
Și încet haina să cadă
Ca să văd odată, Doamne*,
Întrupare de zăpadă.

Toate aceste strofe, de o ingenuitate transparentă, au fost găsite în același manuscris care conține și *Dorința*; ele ne arată că în aceste candide versuri trohaice (și nu iambice cum aflăm în atîtea elegii de dragoste) nu apare nici o umbră de pesimism[4]. După atîtea triste experiențe, mai renaște speranța fericirii: „după atîtea amăgiri..." un „suflet trist și făr'de rost... mai speră", fără să adauge mărturisirilor sale ca un fel de ison, adverbul *în deșert*, cuvînt care revine obsedant în poeziile anului 1880. Deocamdată iubirea pentru Veronica se suprapune amintirilor deosebit de vii din satul natal (vezi și poeziile *O, dulce înger blînd...*, *Zadarnic șterge vremea...* etc., toate din 1876); predomină motivul fericirii în sînul naturii; același motiv care-și găsise pe la 1874 o minunată expresie în versurile alegorice ale poemului *Călin*[5]. Sentimente asemănătoare au inspirat și două idile de mult cunoscute: *Dorința*

[4] Despre expresivitatea ritmului trohaic și a celui iambic sînt de reținut, cu anumite rezerve, observațiile binecunoscute ale lui G. Ibrăileanu: „Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic etc., sînt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic. Excepțiile confirmă regula, de data asta, în chip strălucit" (*Note asupra versului*, în *Pagini alese*, ed. M. Ralea, vol. II, p. 239—240). Iată și o expunere ceva mai amănunțită a aceleiași concepții: „Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viața se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristețea) e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei..." (*op. cit.*, vol. II, p. 243—244). Numeroase „excepții" sînt de explicat potrivit cerințelor unor genuri literare: dat fiind că și mai de vreme satirele și epistolele poetice române au fost scrise în versuri trohaice de 16 (15) silabe, același metru s-a impus și unei poeme cu concluzii pesimiste: *Epigonii*. În cazul *Glosei* tot tradițiile acestui gen au cerut alegerea versului trohaic (despre *Glosă* ca un fel de „vox media" între pesimism și optimism v. p. 361 și urm.).

[5] V. mai sus p. 155—156.

(scrisă în primăvara anului 1876) și *Povestea codrului* (1876—1878). Alegerea noastră s-a oprit asupra celei din urmă pentru a scoate în evidență evoluția, abia observată pînă acum a unui motiv heinian.

Povestea codrului

Dintre preludiile poeziei trebuie tratată cu precauție o versiune autonomă și anume textul intitulat *Erotocrit* (ms. 2262, f. 87—87^{v}, *Op.*, vol. II, p. 4—6). De aici numai două strofe (vers. 15—19; 22—26) au trecut în textul definitiv; din aceeași versiune au fost împrumutate două rime expresive, introduse mai tîrziu în ultima strofă din *Povestea codrului* [6]. Din *Erotocrit* lipsește cadrul în care se va desfășura idila; nimic nu prevestește încă versul „Împărat slăvit e codrul...", adică motivul cel mai sugestiv din textul definitiv. Pe de altă parte, cum s-ar putea deduce farmecul naiv al textului publicat mai tîrziu din strofe atît de „neoanacreontice" și chiar galante cum este de pildă următoarea (O. vol. II, p. 7, v. și Guillermou, *Genèse*, p. 153):

De pe ochi ridici închisă
Languroasa[!] lunga geană
Și eu văd în ei *o dulce*
Ah! o *tainică dojană* [7]

Adevărata istorie a poeziei pe care dorim s-o analizăm începe cu ms. 2283 f. 71^{v}—67^{v} (O. vol. II, p. 7 și urm.); în acest text care poartă deja titlul cunoscut, vom deosebi trei motive esențiale:

a) descrierea curții împăratului „Codru";
b) motivul „hai să mergem iar în codru";
c) regăsirea amanților adormiți de către „curtenii împăratului".

E interesant de urmărit cum s-au unit, din punctul de vedere al compoziției și al stilului, aceste trei motive.

După părerea noastră, primul motiv trebuie pus în legătură cu vestita idilă a lui Heine, *Der Hirtenknabe* pe care Eminescu putea s-o citească chiar într-o traducere romînă anonimă, intercalată ca un exemplu de comparație în articolul lui Maiorescu despre starea poeziei romîne [8]. Poezia lui Heine are exact aceeași formă trohaică ca și idila lui Eminescu; divergențele decurg în mare parte din înlocuirea „păstorului", înfățișat de Heine ca un „rege", cu figura împăratului.

---

[6] V. mai departe considerațiile noastre despre acest motiv.

[7] Construcția atributivă întreruptă de un *ah* „languros", precum și repetiția articolului nehotărît sînt fenomene aproape unice în stilul poetic al lui Eminescu.

[8] *O cercetare critică asupra poeziei romîne de la 1867* (publ. pentru prima dată în același an). *Critice*, vol. I, 1908, p. 16—17.

Iată deci *Der Hirtenknabe* în limba germană și în traducerea romînă (anonimă), publicată de Maiorescu :

König ist der Hirtenknabe,
Grüner Hügel ist sein Thron ;
Über seinem Haupt die Sonne
Ist die grosse, goldne Kron'.

Ihm zu Füssen liegen Schafe,
Weiche Schmeichler, rotbekreuzt,
Kavaliere sind die Kälber,
Und sie wandeln stolzgespreizt.

Hofschauspieler sind die Böcklein ;
Und die Vögel und die Küh'.
Mit den Flöten, mit den Glöcklein,
Sind die Kammermusici.

Und das klingt und singt so lieblich,
Und so lieblich rauschen drein
Wasserfall und Tannenbäume,
Und der König schlummert ein.

Unter dessen muss regieren
Der Minister, jener Hund,
Dessen knurriges Gebelle
Widerhallet in der Rund'.

Schläfrig lallt der junge König :
„Das Regieren ist so schwer ;
Ach, ich wollt', dass ich zu Hause
Schon bei meiner Kön'gin wär' !

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich,
Und in ihren schönen Augen
Liegt mein unermesslich Reich !"

Ca un rege e păstorul,
Tron e dealul înverzit,
Iar coroana e deasupra-i
Soarele cel strălucit.

La picioare îi sînt mieii
Curtizani linguşitori,
Cavaleri îi sînt viţeii
Ce aleargă printre flori.

Ţapii sînt actori de curte
Dar cînd păsări ciripesc,
Clopotele cînd răsună,
Fac orchestrul cel regesc.

Şi toţi cîntă şi încîntă,
Apa-ncepe a şopti,
Şi cu arbori-mpreună
Vor pe rege-a adormi.

În acest timp stăpîneşte
Un ministru, acel cîne
Ce lătrînd vrea să arate
Că veghează peste stîne.

Ca din vis oftează Prinţul :
Cîrmuirea e prea grea !
Ah ! aş vrea să fiu acasă
Şi lîngă regina mea.

Pe-al ei sîn se odihneşte
Capul mieu cel obosit,
Şi în ochi-i se cuprinde
Un regat nemărginit.

Privită din perspectiva acestei compuneri [9], originalitatea lui Eminescu se îmbogăţeşte cu aspecte noi. La el figura principală nu mai e păstorul banal şi fără individualitate, ci însuşi Codrul personificat, iar curtenii, în loc de a fi animale domestice readuse de om în sînul naturii, sînt jivine inseparabil legate de viaţa codrului. Motivul iniţial şi-a primit forma nouă relativ repede, fără multe ezitări ; totuşi la început ideea centrală era şi la Eminescu descrierea acestor

[9] V. şi observaţia lui R. Manoliu : „Curtenii codrului amintesc de altfel pe curtenii din „König ist der Hirtenknabe" (din *Buch der Lieder*) de Heine" (PL. vol. I, p. 232).

curteni alegorici mai credincioşi decît majoritatea curtenilor adevăraţi !). Vom analiza deci pe scurt primele patru strofe din acest punct de vedere :

Împărat slăvit e codrul
<*Căci* [10] curteni trăesc> } sub poale
<Lumi'-ntregi îi trec> } sub poale
<Mii de neamuri cresc> } sub poale
Neamuri mii îi cresc } sub poale
<Şi se-nchină zi şi noapte>
<Şi trăiesc cu toţi> } din mila
Toate înflorind } din mila
Codrului, Măriei Sale,

Luna, Soare { <,stele blînde> / şi luceferi
El le poartă-n a lui herb,
<Damele-s din neamul ciutii>
Împrejuru-i are dame
<Cavaleri [11]> } din neamul Cerb.
Şi curteni } din neamul Cerb.

Crainici, iepurii cei repezi
Purtători îi sînt de veşti,
Filomele ţin orchestrul
Şi izvoare<-i> spun poveşti.

Peste flori, ce cresc în umbră,
Lîngă ape [12] pe potici,
<Lungi> } bejănii de albine.
Vezi } bejănii de albine.
<Grele armii> } de furnici.
Armii grele. } de furnici.

Precum se vede, modificările sînt relativ puţine ; după toate probabilităţile schimbările esenţiale (de ex. înlocuirea păstorului cu Codrul etc.) au fost introduse într-o fază anterioară primei ciorne pentru *Povestea codrului*. După primele încercări, s-au adus doar mărunte îndreptări stilistice ; fiecare din

[10] Ideea de a face din codru un împărat pare a deriva din motivul „curtenilor". S-a schimbat doar stăpînul lor. Comp. şi cu versul iniţial al poemului heinian : „*König* ist der Hirtenknabe".

[11] Cuvîntul *cavaler* are pentru noi ca indiciu al filiaţiei o mare importanţă : el se găseşte în aceeaşi strofă (vers. 7—8) ca la Heine ceea ce, fireşte, nu s-ar putea datora unei simple coincidenţe.

[12] Virgula pusă după cuvîntul *ape* (O. vol. II, p. 8) lipseşte din ediţiile moderne ; totuşi am reprodus-o pentru a da textului definitiv un aspect mai corect din punct de vedere sintactic. V. ed. Şaraga cu prefaţa lui A. D. Xenopol, p. 98 (cu o virgulă după *apă* !).

acestea reprezintă un mare progres în privința elaborării textului. Iată, expresia *Și trăesc cu toți* înlocuită prin *Toate înflorind*, (întregită apoi cu minunata formulă: „... din mila/Codrului, Măriei Sale...") : evident că sensul metaforic al cuvîntului *a înflori* [13] e cu mult mai poetic decît un simplu *trăesc*.

Tot din motivul *a*) face parte o strofă omisă din textul definitiv, care ni s-a păstrat în două variante. Ca de obicei, al doilea text este mai nuanțat și mai poetic :

Și cetăți de ceară albă
Și-a zidit printre răchiți
Neamul viespilor cel harnic
Lîngă ape tăbăriți.

În cetăți de ceară albă
Viespii șed pe crengi pletoase
Iar bondarii-n mănăstire
Duc viața cuvioasă.

Să notăm, în legătură cu prima variantă, unele construcții atributive curioase care se încrucișează într-o alcătuire destul de căutată :

S + S gen. + cel A + complement de loc + A

După cum arătam, motivul b) provine din textul versiunii autonome *Erotocrit*, adică dintr-o ciornă anterioară primei variante la *Povestea codrului*. Strofele cu acest motiv au trecut prin fazele următoare :

Cînd ședeam tăcuți alături
Multe visuri trec prin minte
Și în stoluri bat trecutul
Prea puține trec nainte.

EROTOCRIT

Și atuncia ni se pare
Că sîntem ca doi copii
Că iubire și smomire [14]
Și *eă*[!] toate-s jucării

POVESTEA CODRULUI

<Hai să mergem iar în codru>
Hai și noi la craiul, dragă,
Și să fim din nou copii,
Ca { <iubire și smomire> [14] / norocul și iubirea }
Să ne pară jucării.

De un cot și jumătate
Tu îmi pai o dulce pruncă
Peste ochi îți cade părul
Iar pe cap ai flori de luncă.

[13] Vezi exemplele aduse de DA, îndeosebi unul din Ien. Văcărescu : „Într-acea vreme Tamerlan... *înflorea* în puterea armelor sale".

[14] Moldovenism ; alte exemple la Sbiera, Alecsandri și Creangă (DLRLC). Nici un exemplu poetic pînă la Eminescu.

<Dar văditu-i> / Mi-a părea cum } că natura
Toată mintea ei şi-a pus
Decît { <oricare> / orişice } păpuşă
Să te facă mai presus [15]

Dar şi eu sînt <din> ca-n poveste
<Un băiat frumos, drăguţ>
Puişor drăguţ de prinţ [1]
Cu obrajii plini şi roşii
<Şi cu ochii mari> / Cu ochi negri şi } cuminţi

Căci natura : stele, cerul
Ş-acest soare luminos
Cu suflarea lor înceată
Mă împodobesc frumos.

Amîndoi { <trecînd în codru> / vom merge-n lume
<Rătăcitori*> / Rătăciţi şi } singurei
<Ne culcăm> / Ne-om culca } lîngă izvorul
Ce răsare sub un tei.

Adormi-vom, troieni-va
<Codrul frunza preste> / Teiul floare-i peste } noi
<Auzind* păşind* în>
<S-auzim prin glas de> / <Ş-auzim pin somn un> / Şi prin somn auzi-vom } bucium
<Mersul / <Pasul } turmelor> / De la stînele } de oi.

Începutul acestui motiv, aşa cum se prezintă în manuscrise, nu poate fi înţeles, dacă nu-l aşezăm în acea ordine de idei pe care ne-a păstrat-o *Erotocrit*. În acest text prima strofă e precedată de un gazel, pînă acum prea puţin

[15] Comp. şi cu un distih citat de Perpessicius (O. vol. II, p. 9) : „Căci văditu-i că natura toată mintea ei şi-a pus Decît oricare frumoasă să te facă mai presus".

inv. 183113

studiat, care arată unele interferențe cu vers. 487—490 din basmul versificat *Miron și Frumoasa fără corp* (1873—1875, v. *Lit. pop.*, p. 67; O. vol. VI, p. 505). Prin urmare gazelul (compus pe la 1876) poate fi dedus din basmul versificat; amîndouă textele dovedesc în ce măsură Eminescu, chiar și în epoca idilei cu Veronica Micle, mai era obsedat de acea umbră ușoară din copilărie, o figură din trecutul îndepărtat, un fel de „frumoasă fără corp".

BASMUL VERSIFICAT (1874—1875)	*EROTOCRIT* (1876)
La picioare-i el *s-aruncă*	<Cîntece și *basme*> }
Lîngă el să vie-o roagă	Singur aș voi să-mi } spun că
Ea s-așază dulce, *puncă*	Te-am ținut la pieptu-mi *puncă*
Lîngă el în mîndră șagă.	Și că tu ai fost aceea
	Care-n brațu-mi se *aruncă*
	Că te-am dus pin codri mîndri
	Te-am purtat prin flori de *luncă*
	Toți ar crede că o fată
	Tu ai fost — nici *presupun că*
	În a mea copilărie
	Am păscut pe deal o *giuncă* [16]

Amestecul intim al basmului cu amintirile din copilărie nu poate fi contestat: din acest amestec derivă faza următoare a plăsmuirii și anume contopirea amintirilor cu impresiile unei idile noi, clipele petrecute în societatea Veronicăi. Noua situație este redată printre altele de versul „Și din stoluri bat trecutul" care nu poate fi altceva decît o aluzie absolut clară la suprapunerea celor două planuri: trecutul și prezentul. Deocamdată — pe la 1876 — se întrezărește doar făgăduința fericirii: la sfîrșitul poeziei *Erotocrit* se vorbește doar de un sărut „furat" și de reacțiile imediate ale unei iubite timide:

Și un deget ții pe buze
Sfătuești și amenințî
Că de astăzi înainte
Noi să fim mult mai cuminți.

În restul poeziei se observă procedeul cunoscut al poetului: se alege dintr-un mare număr de strofe — mai bine-zis: de variațiuni pe aceeași temă — cele mai izbutite, și se creează din ele o compoziție coerentă. Mai multe strofe vor fi deci eliminate, între altele și aceea în care poetul, închipuindu-se

[16] Mai e de reținut și altă variantă, tot din 1876, a acestui gazel extrem de grațios (O. vol. II, p. 6):

Nimănui nu am să *spun că*
Ea în brațe mi *se-aruncă*
Cu ochi mari de fată mare
Cu surîs curat de *puncă*
Și că fruntea ei cea albă
O-neunun' cu flori de *luncă*.

V. și strofa 1 din poemul *Fata-n grădina de aur*.

în centrul idilei, se numeşte „Un băiat frumos, drăguţ" sau chiar „puişor drăguţ de prinţ", favorizat de forţele tainice ale cosmosului :

Cerul, stelele şi soarele
Cu suflarea lor înceată
Mă împodobesc frumos...

Puţine imagini eminesciene sînt mai mişcătoare decît aceasta ! Perspectiva fiind întrevăzută de un dezmoştenit al soartei, ea atestă o năzuinţă din partea poetului de a se ajunge la un fel de „autoconsolare" şi de echilibru sufletesc. Totodată cine nu va recunoaşte oare în această halucinantă viziune o transpunere „individualizată" a versurilor finale din *Miorița* :

Soarele şi luna
Mi-au ţinut cununa ?

Strofele păstrate nu mai evocă de loc perspectivele astrale ; primul plan e ocupat acum de imagini mult mai realiste care ne conduc, după un lung şir de încercări, la nişte „stîne de oi". Versurile finale ale strofei, începute cu inversiunile „Adormi-vom, troeni-va"... au trecut printr-o serie de remanieri : nu e fără folos să observăm de aproape cum s-a desăvîrşit, în legătură cu aceste două versuri, procesul de sublimare. Motivele constante erau de la început glasul *buciumului* şi turmele *de oi*. Primele ciorne ar fi pus însă în relief doar *mersul* ori *pasul* turmelor ; numai ceva mai tîrziu a fost găsită expresia „*s-auzim pin somn*" [17] din care „s-a distilat" apoi, cu ajutorul formei inversate de viitor, soluţia definitivă. Din evocarea vieţii păstoreşti n-a rămas în sfîrşit decît un motiv tipic : tînguiosul *glas de bucium* venind dinspre „stînele de oi".

Despre motivul c) avem mai puţine de spus. Ms. 2283 (f. 71^{v}) ne permite să reconstruim geneza strofei sale iniţiale. Repetiţia cu care începe această parte provine încă din *Erotocrit*, iar versului următor i s-a suprapus motivul „curţii împărăteşti" din fundul codrului :

Mai aproape, mai aproape
<Să / <Noi } ne stringem> / Noi ne-om strînge } piept la piept
<Răsuflînd acelaşi aër...> [18]
<Auzim cum îşi adună>
<Împrejuru-ne îşi chiamă>
O, auzi cum cheam-acuma
<Codrul> / Craiul } sfatu-i înţelept.

[17] Comp. cu expresia *preste noi* (O. vol. II, p. 42), înlocuită mai tîrziu cu forma literară *peste noi*. Aceste forme datorite „scrisului automatic" (adică dictat de impulsul inspiraţiei) ne permit să presupunem că în uzul său personal poetul mai întrebuinţa moldovenismul *pin* (atestat şi în poeziile populare culese de Alecsandri etc., v. DLRLC s.v.). *Preste* e mai mult un arhaism ; formele curat moldoveneşti ar fi *piste*, *pişte* (Tiktin).

[18] După acest vers urmează în ms. o linie punctată despre care Perpessicius a făcut următoarea observaţie : „Linia de puncte era urmată, pe fila aceasta, de ultima strofă a poeziei, ceea ce înseamnă că textul era transcris, ca memento, de altundeva" (O. vol. II, p. 10).

Trecerea de la „Răsuflînd același aer..." la reapariția „curții împărătești" ori „crăiești" arată perfect cum s-a închegat poezia din două și chiar trei straturi: din amintirile copilăriei (motiv asociat cu rimele *pruncă, aruncă* etc.), din contribuția impresiilor noi — idila cu Veronica (motivul „Hai în codru" și acela al sărutului „furat") și dintr-o reminiscență literară: „cavalerii" moșteniți de la Heine, în jurul cărora s-a înfiripat întreaga curte a Codrului, ridicat la demnitatea simbolică de împărat.

În legătură cu strofa următoare, sprijinindu-mă pe fotocopia reprodusă de Perpessicius (O. vol. II, p. 11), aș dori să propun o mică rectificare. Dat fiind că pe fotocopie se citește limpede:

Peste albele isvoare
Luna bate p i n t r e ramuri —

ar fi preferabil ca în edițiile viitoare să se reia forma *pintre*, admisă de altfel și de Botez (p. 89). Expresia „normalizată" *printre ramuri* (O. vol. I, p. 101; ed. bibliofilă, p. 81), din cauza celor patru *r*, sună atît de aspru încît n-o credem de loc compatibilă cu normele nescrise ale armoniei eminesciene. Îndreptarea propusă de noi [19] se reazimă și pe faptul că *pintre* nu e o variantă dialectală cu totul necunoscută limbii literare: o regăsim — după datele culese de DLRLC — la Conachi, Alecsandri, Russo, iar forma *pîntre* e întrebuințată de clasici munteni ca Alexandrescu (de ex. „*pîntre* iarba se strecoară O suflare..." *Umbra lui Mircea la Cozia*, vers. 7—8). Să mai notăm că în timpul din urmă I. Crețu (LR, 1959/5, p. 93) a propus restabilirea formei *pintre* în două expresii din *Epigonii*: *pintre lacrimi*, *pintre stelele* (vers. 54, 83).

După o nouă enumerare a „curtenilor" care, în mod ciudat, își reiau acum aspectul lor natural (bouri, cerbi, ciute, dar și „caii mării"), să mai aruncăm o privire asupra ultimei strofe care conține răspunsul dat împăratului Codru. Această strofă s-a păstrat în numeroase variante; toate erau axate pe două rime dintre care a doua, formînd ultimul cuvînt al poeziei, trebuia să fie *dragi*. Încercările se împart în două grupuri: în primul avem a face cu rimele *fragi/dragi*, iar în al doilea cu rimele *fagi/dragi*. Iată textele:

EROTOCRIT:

Aa) Amîndoi mergem în codru
Amîndoi culegem *fragi* [!]
Ș-amîndoi ca-ntr-o poveste
Ni sîntem atît de *dragi*.

Ab) Ms. 2283, f. 67v:
<O tăceți, lăsați> } să doarmă
O priviți-i, las' }
Rătăcit-au după *fragi* [!] [20]
Ș-adormiră ca doi îngeri
Căci își sînt atît de *dragi*!

[19] V. mai departe expresia „*pintre fagi*" (O. vol. II, p. 10, subsol) și „*pintre străini*" în var. G[2] a poeziei *Despărțire*.

[20] Iată din nou o expresie luată deadreptul din limba vorbită.

Ibid.:
Ba) O lăsați-i să v i s e z e
V i s u l codrului de *fagi*
Amîndoi un v i s v i s e a z ă
Și își sînt atît de *dragi*.

Ms. 2283, f. 71:
Bb) Iară zînele pădurii
Să șoptească p i n t r e f a g i
„Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei își sînt atît de *dragi*"

Ibid.:
Bc) <O lăsați-i să v i s e z e>
O priviți-i cum v i s e a z ă
V i s u l codrului de *fagi*!
Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei își sînt { <atît> / așa } de *dragi*!

Evoluția acestor texte țesute în jurul unei frumoase figuri etimologice [21], e așa de clară că o putem urmări fără comentariu. Din punct de vedere estetic, variantele de tipul B sînt fără îndoială superioare variantelor de tipul A, în care ne încîntă totuși unele expresii de o naivă candoare. În plus, în ceea ce privește variantele de tipul B, se observă și aici un progres considerabil: s-a eliminat repetiția aceleiași figuri etimologice (1. „să v i s e z e v i s u l ..."; 2. „u n v i s v i s e a z ă"), iar adverbul *atît* este înlocuit de *așa* în ultimul vers. Aliterația „internă" bazată pe cei doi ș din cuvintele *își* și *așa* elimină din versul acesta orice asperitate și-i dă în schimb o unduire mătăsoasă. Cît despre textul definitiv, el derivă dintr-o fericită combinație a variantelor Ba și Bb.

Despărțire

Ritmul i a m b i c al celor două elegii pe care dorim să le mai analizăm în acest capitol ne conduce într-o atmosferă foarte diferită de tablourile idilice din *Povestea codrului*. Chiar dacă nu încercăm să stabilim o legătură directă între elegia *Despărțire* și violenta scrisoare de ruptură pe care poetul a adresat-o

[21] În materie de figură etimologică trebuie să facem o deosebire precisă între cele de origine literară și cele luate din limba vorbită sau cel puțin din poezia populară; evident că expresia *a visa un vis* face parte din categoria a doua. Numeroase exemple de „complement intern" sînt enumerate și de DLRLC: „Ce *vis am visat*!" (Caragiale), „*Visase un vis* frumos și se deșteptase" (Ispirescu) (s.v. *a visa*); „Astă-noapte, tîrzior, *Am visat vis* cu fior" (Jarník-Bîrseanu) (s.v. *vis*). O figură etimologică mai rară, mai literară n-ar fi fost de loc în armonie cu simplitatea rustică a scenei descrise.

Veronicăi [22] (poate în 1877), nu s-ar putea tăgădui că poemul, refăcut cel puţin de unsprezece ori între 1877 şi 1879, poartă amprenta unei „iubiri torturate", şi anticipează chiar şi „marele moment al rupturii din 1880" [23]. Pentru cercetările noastre stilistice călăuza cea mai sigură va fi una din ultimele variante (L. ms. 2279, f. 93–94, O. vol. II, p. 168) care oglindeşte mult mai limpede decît textul definitiv compoziţia acestui monolog sentimental. În *Despărţire* recunoaştem patru motive la care se va mai adăuga, pe baza unor variante anterioare, motivul final: acela al „tinereţii eterne". Varianta L ne obligă deci să examinăm pe rînd toate aceste motive; expunerea fiecăruia se termină printr-o „culminaţie" (în cazul acesta „une pointe") deosebit de expresivă.

Motivul I: versurile 1–4 cu concluzia: „Că-i (textul def.: Căci) singura mea rugă-i uitării să mă dai".

Motivul II: Versurile 5–10 cu concluzia: „Ca visul unei umbre şi umbra unui vis".

Motivul III: versurile 11–20 cu concluzia: „Că te-am iubit atîta putea-vei tu să ierţi?"

Motivul IV: versurile 21–34 cu concluzia: „Dînd pulberea-mi ţărînii şi inima-mi în (textul def.: la) vînt".

Motivul V: versurile 35–38 cu concluzia: „Ci (textul def.: Şi) numai şti de mine, că nu m-oi şti nici eu".

Împărţirea sugerată de var. L are şi avantajul de a pune în relief structura poemului: de la motivul I pînă la motivul IV inclusiv avem de-a face cu perioade din ce în mai ample, iar după a patra exclamaţie, evocînd Nirvana posterităţii ingrate, urmează un epilog tot aşa de concis ca motivul I, adică versurile invocaţiei. Ca şi cînd compoziţia ar fi revenit la punctul ei de plecare [24].

Înainte de a trece însă la analiza acestor motive tematice, mai avem de examinat, cum a evoluat, paralel cu expresia gîndirilor, şi forma elegiei. Să nu uităm că în acest caz metrul a trecut prin următoarele faze de evoluţie:

A) Strofe compuse din 4 versuri iambice de 9 + 8 silabe cu rime aşezate după schema *xaxa*. Vezi var. A–E.

B) Strofe compuse din 4 versuri după următoarea schemă (O. vol. II, p. 155):

∪ –́ ∪ ⏓̀ ∪ –́ ∪ (hexasilab iambic cu clauzulă feminină)
∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ ∧ (hexasilab iambic)
∪ –́ ∪ ⏓̀ ∪ –́ ∪ –́ (octosilab iambic)
∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∧ (hexasilab iambic anapestizat)

---

[22] Cf. ms. 2255, f. 317 şi urm., G. Bogdan-Duică, *Mihai şi Veronica*, în BME, III/8, p. 11–13.

[23] V. comentariul lui Perpessicius, O. vol. II, p. 146; Călinescu, *Op.*, vol. III, p. 239.

[24] Şi despre clasicitatea compoziţiei eminesciene s-ar putea spune ceea ce U. v. Wilamowitz-Moellendorff a scris despre perioada greacă antică: „Wir vergessen zu leicht, dass in der Periode die Rückkehr zum Ausgangspunkte liegt, also eine Abrundung, die ebensowohl den Gedanken wie den Satzbau und den Rhythmus angeht" (*Griechische Verskunst*², Darmstadt, [1921], 1958, p. 46).

Veni-le-va la preoți
Cumva de-aiure-n gînd
Să-mi sufle peste fața mea
Iubito, numele-ți sfînt

Cf. 4 versuri adăugate la var. B; 53—56. Ultimul vers, derivat din metrul versului al 2-lea (⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ în loc de ⏑ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓), sună ca un ecou al poeziei *Loreley* de Heine: „Es *kommt* mir *nicht* aus dem *Sinn*".

C) Strofe compuse din 4 versuri și anume din combinația unei perioade de 7 + 6 silabe (comp. cu structura alexandrinului romîn) cu perioada 8 + 6 cunoscută în literatura germană ca „Chevy-chase-Zeile" (după titlul unei vestite balade engleze, cf. E. Arndt, *Deutsche Verslehre*, Berlin, 1959, p. 86). Așezarea rimelor rămîne neschimbată. Vezi var. G [1].

D) Cîte 2 versuri din strofele de tipul C sînt transcrise în cîte un vers lung; rimele, exclusiv masculine, devin împerechiate. Vezi var. G[2].

E) Versurile de tipul C sînt transformate în alexandrini normali, cu cezura după silaba a 7-a și cu rime exclusiv masculine. Vezi var. F, H și urm.

Motivul I. În primele texte nu regăsim intensitatea dramatică a variantelor care anunță textul definitiv. Cele trei rugăminți cunoscute — α) a cere un s e m n (de pildă o floare); β) a cere t o t, adică „pe tine"; — γ) a cere numai uitarea — nu sînt încă formulate în mod așa de dramatic ca și în variantele care ne conduc spre textul definitiv. O formulă tipică, amintind perioada „iubirii ascunse" (cf. sonetul *Nenorocit noroc de-a fi uitat*, analizat de Călinescu *Op.*, vol. III, p. 239), se găsește în var. C:

Mă-ntrebi ce vreau eu de la tine
Cînd tu de mult nu ești a ta
Cînd tot ce pot spera în lume
E că nu pot nimic spera [25]

Soluția definitivă e anunțată de varianta D care poartă titlul semnificativ: *Cîntecul unui mort.* În acest text de o mare însemnătate psihologică motivul inițial apare sub o formă ceva mai prolixă decît soluția definitivă (în citatul nostru sînt imprimate cu cursive cuvintele care aveau să dispară):

Să iau un semn *de amintire*
Și dacă plec, să cer ceva
Te-aș cere doar pe tine *însăți*
Dar tu *de mult* nu ești a ta.

[25] În versul 3 s-a încercat și aplicarea expresiei neobișnuite *negrul cuget* la care poetul a renunțat însă fără șovăire: „Cînd mă apasă *negrul cuget* Că nu mai pot nimic spera". În limba franceză avem expresia *avoir des idées noires*; totuși expresia eminesciană nu e neapărat un galicism.

Din această formulă derivă, în ritmuri diferite, numeroase tentative; să citățm din ele numai trei, în trei forme diferite:

G¹: Să cer un semn iubito
Spre-a nu te mai uita...
Pe tine însăți te-am dorit
Dar nu mai ești a ta.

G²: Să cer un semn iubito spre-a nu te mai uita,
Pe tine însăți eu te cer, dar nu mai ești a ta.

F: Să cer un semn iubito spre-a nu te mai uita
Pe tine doar te-aș cere, dar nu mai ești a ta.

Cu aceasta s-au și închegat primele două versuri; numai în vers. 2 se va mai introduce o mică modificare a topicii („Te-aș cere doar pe tine", cf. var. H și urm.). Să notăm cu acest prilej o considerabilă moderare a tonului pasionat și brusc care predomină în primele variante. Să vedem acuma geneza versurilor:

Nu floarea vestejită din părul tău bălai
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.

Aceste versuri ne obligă să revenim din nou la teoria lui Perpessicius, după care ar exista o legătură directă între scrisoarea menționată și elegia *Despărțire*. Pe cînd scrisoarea demasca violent firea ușuratică a femeii iubite[26], varianta A e caracterizată de un „arioso" duios:

Și totuși am o rugăciune
Crăiasa mea cu păr bălai —
Te rog, te rog din suflet [,] *scumpo* [,]
În veci uitării să mă dai.

În var. B regăsim chiar și una din obișnuitele formule ale „angelizării": „Te rog din suflet [,] *scumpe înger...*"

Așa cum am stabilit, în legătură cu versurile precedente, textul definitiv apare ca un fel de încercare numai în *Cîntecul unui mort*:

Nu voi o floare vestejită
O viță nu de păr bălaiu[27]

---

[26] Din scrisoarea în chestiune extragem numai un pasaj relativ moderat: „Nu crede că-ți fac imputări. Ce imputări se pot face unei femei ușoare? Dacă am a imputa cuiva ceva, este numai *mie*, care-am (fost) atît de dobitoc, ca să cred o clipă în vorba D-tale" (BME, III/8, p. 12).

[27] Din nou e păcat că s-a sacrificat pentru totdeauna un distih atît de bine construit: întreaga energie a expresiei pare a fi concentrată în al doilea *nu*, intercalat în mod neobișnuit între substantivul *o viță* și calificativul *de păr bălai*. E de apreciat și frumoasa aliterație labială care îmbrățișează o serie de consoane înrudite: *v — f — v — v — p — b*.

La un moment dat (var. E) floarea din părul iubitei se identifică cu vestita „floare albastră" a romantismului :

Nu voi cu *floarea cea albastră*

sau :

Nu *floarea-albastră*, peritoare
Podoaba părului bălai !...

Ceva mai tîrziu, reducerea la 7 silabe a primului vers se îmbină, după o șovăire trecătoare [28], cu reîntoarcerea la imaginea *florii vestejite* care, ca simbol, e înrudită cu *Foaia veștedă*... (să nu uităm că, după Perpessicius, *Foaie veștedă* este și ea o temă veroniană" O. vol. II, p. 141). Astfel s-a obținut textul G [1] :

Nu *floare vestejită*
Din părul tău bălai
Căci singura mea rugă e
Uitării să mă dai.

De aici, prin păstrarea rimelor și prin reducerea verbului *e* la forma nesilabică *-i*, s-a ajuns cu ușurință la textul definitiv pe care-l citim pentru prima oară în varianta F (probabil posterioară și nu anterioară variantei G [1]) [29] :

Nu floare vestejită din părul tău bălai
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.

În vers. 4 se va introduce la un moment dat neologismul *unic* („*Unica*-mi rugăminte-i uitării să mă dai", vezi var. J, probabil din 1879), dar această tentativă efemeră nu va putea înlocui formula cunoscută care ne încîntă și azi ; nici înlocuirea conjuncției cauzale *căci* cu un simplu *și* („Și singura mea rugă... var. I, aug. 1879) n-avea să aibă mai mult succes.

Considerînd acum introducerea (motivul I) sub forma ei definitivă, trebuie să relevăm mai ales concizia și plasticitatea ei ; gîndirea e prezentată în modul cel mai simplu, iar ritmul și rimele, în loc de a fi elemente pur decorative, par inseparabile de structura frazelor. Nici un „enjambement" nu e admis ; nu numai fiecare vers, ci aproape fiecare emistih constituie o unitate sintactică autonomă :

Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?
Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta ;
Nu floare vestejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.

[28] Avem în vedere alexandrinul 3 din H : „Nu voi o *floare-albastră* din părul tău bălai.
[29] Comp. cu cele spuse despre vers. 1—2.

O întrebare emfatică urmată de o propoziție finală construită cu infinitiv; două propoziții antitetice, bazate pe opoziția dintre pronumele *pe tine* și nu mai ești *a ta*; o frază eliptică în care verbul (*cer*) rămîne subînțeles; în sfîrșit, versul final al expunerii care, cu tonul său categoric și cu verbul lăsat la sfîrșitul propoziției (*să mă dai*), sună ca o poruncă irevocabilă. Structurilor sintactice atît de variate poetul le opune un cadru ritmic destul de sobru în care predomină realizarea ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ (∪) și monotonia conștientă a celor patru rime masculine cu *a* tonic care se deosebesc în mod esențial de varietatea expresivă a rimelor din pasajele următoare. Totuși și aici se observă o nuanțare fină: rimele acute *uita / a ta* par a sublinia decizia fermă a poetului în momentul rupturii, iar rimele „muiate", adică terminate cu semivocala *i̯* (i) *bălai / să mă dai* se leagă de versurile care evocă cu înduioșare, chiar și în aceste momente tragice, frumusețea iubitei.

Motivul II. Acest element al compoziției are o geneză mult mai simplă decît evoluția primului: îl găsim numai în variantele relativ tîrzii care au fost redactate în alexandrini (probabil în cursul anului 1879; cf. nota 3). Var. I care, în ms.-ul 2277, se întîlnește alături de ciorne pentru *Odă în metru antic*, *Freamăt de codru*, *Dalila* etc. (O. vol. II, p. 162), conține sîmburele motivelor al II-lea și al III-lea în următoarele 6 versuri:

La ce cu duioșie tu grija mea să porți?
La ce să numeri anii ce zboară peste morți [?]
Aducerea aminte a stinsului noroc
De ce nu piere asemeni, ci vecinic stă pe loc?
Tot alte unde-i sună aceluiași părău
La ce statornicia părerilor de rău [?]

În același ms. ultimelor versuri li se adaugă aproape imediat încă două și anume:

Și cînd prin astă lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis [?]

Lăsînd deocamdată la o parte cele două versuri de la început (vom mai reveni asupra evoluției lor în legătură cu motivul III), să analizăm „punctele slabe" ale versurilor următoare, adică pasajele care mai trebuiau retușate. E ușor de văzut că se modificau de obicei emistihuri întregi. În locul banalei expresii *Aducerea aminte* var. J a introdus *De ce simțirea crudă*, iar în locul formelor de indicativ „static" din versul următor a apărut o construcție plină de dinamism: conjunctivul „*Să* nu *se sting*-asemeni, ci-n veci *să stea* pe loc". La un moment dat (var. J) expresia *Tot alte unde-i* s-a înlocuit prin *Tot unde nouă-i*, dar în acest caz grupul de vocale-*ouăi* n-ar fi mărit de loc eufonia textului și poetul a revenit la soluția anterioară (var. K,L). În versul următor formula interogativă *de ce* s-a înlocuit cu *la ce*; această modificare a condus la o repetiție și mai insistentă. Din versul următor s-a eliminat forma *astă* a pronumelui demonstrativ (cf. var. J: *Cînd prin această lume...*), iar în versul concluziv, după o încercare neacceptată (cf. var. J: „*Ca* visul unei umbre — *ca* umbra unui vis), s-a cristalizat întrebuințarea particulelor atone

ca...și. Astfel a ajuns poetul la forma într-adevăr sculpturală a acestor 6 versuri în care rimele masculine consonantice (*noroc / loc*; *scris / vis*) alternează în mod regulat cu rimele masculine semivocalice (*pîrău/rău*) [30]:

La ce simțirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc?
Tot alte unde-i sună aceluiași pîrău:
La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre și umbra unui vis?

Motivul III. Precum am arătat mai sus, urmele acestui motiv se găsesc în var. I; ar fi însă o eroare să credem că istoria motivului în chestiune începe cu acest text. În realitate, motivul III — ca și atîtea alte motive elegiace proprii ciclului veronian — figurează chiar și în primele ciorne, mai precis în textele B și C; elementul său cel mai statornic e constituit de rimele „muiate" *porți/morți*:

Și nu-ntreba { <apoi de mine> / de rătăcirea-mi }
La ce { <tu grija mea să> / în grijă să mă } porți
Au cine { <vrea să ție-n seamă> / ține socoteala }
{ <Și număr'> / Cum trecur' } anii celor *morți*?

E probabil că tocmai aceste versuri au sugerat poetului titlul *Cîntecul unui mort*, cel din varianta D în care regăsim motivul nostru sub o formă încă mai aspră și mai categorică:

Deci nu-ntreba ce vînt mă mînă
Nu voi ca grija mea s-o porți
Numai nebunii țin o samă
De anii trişti a [!] celor morți.

De această formulă se leagă trei încercări: varianta E care se distinge printr-o curioasă acumulare a propozițiilor negative; varianta F (deja în alexandrini) și varianta G^{1-2}, scrisă în ritmul bizar pe care l-am semnalat mai sus (p 207). Le înșirăm mai jos:

E: De-acuma nu mai voi nimica
Nu voi ca grija mea s-o porți
Căci nime nu mai ține seamă
Cum trece vremea peste morți.

---

[30] La un moment dat — în preajma anului 1879 — Eminescu era aproape obsedat de armoniile cînd dure, cînd ceva mai estompate ale unei serii de rime exclusiv masculine. Din acest punct de vedere există o înrudire formată între poeziile *Despărțire* și *O, mamă...*, publicate la două date consecutive (1 oct. 1879, 1 aprilie 1880). Alexandrini cu rime exclusiv masculine se găsesc și la poeții romîni anteriori.

F: Și nu-ntreba de drum [u-mi],nu grija mea s-o porți...
Căci cine ține seamă de anii celor morți [?]

G[1]: Și nu-ntreba de calea-mi
Nu grija mea s-o porți
Căci cine sama-a mai ținut
De anii celor morți[31] [?]

Totuși forma definitivă a acestor versuri s-a închegat cu greu: detaliu curios, în nici un ms. nu regăsim precis textul care s-a tipărit în *Convorbiri!* În locul expresiei *La ce cu duioșie* (var. I) în ultimele texte (K, L) s-a introdus formula *La ce de-acum nainte*, dar probabil numai în textul destinat tiparului s-a făcut, din motive eufonice, modificarea „La ce *de-acu nainte*". La fel, nu posedăm nici o variantă în care am găsi expresia „La ce *să măsuri anii*"; formula definitivă s-a obținut printr-o fericită încrucișare a expresiilor „La ce *să numeri anii*" (var. I, L) și „De ce (*să*) *măsuri* timpul" (var. K). Evident, în textul definitiv avem a face cu o expresie mult mai puțin banală decît celelalte împerecheri de cuvinte.

În ceea ce privește versul „Tot una-i dacă astăzi sau mîne o să mor", antecedentele sale sînt de două feluri. Din punctul de vedere al conținutului, trebuie să luăm în considerare o strofă din *Cîntecul unui mort* (vers. 49—52). Din punct de vedere formal, rimele *mor/tuturor* ne conduc pînă la varianta K, deja identică — cel puțin în această privință — cu textul definitiv. Să citățm deci strofa care prezintă totodată și motivul al IV-lea, adică ideea morții în străinătate:

Întors cu fața spre părete
Mi-a-nchide ochii p r i n s t r ă i n i
Ce-mi pasă mie-n...[32]
De va fi azi, de va [fi] mîni.

Într-o altă redacție versurile corespunzătoare sună astfel:

Dar de-o fi azi sau de-o fi mîne
Tot una e pentru-al meu chin.

Versul 14 al textului definitiv („*Cînd* voi să-mi piară urma în mintea tuturor") e pus în paralelă cu versul următor care începe cu aceeași conjuncție („*Cînd* voi să uiți norocul visat de amîndoi"). În acest caz construcția sintactică nu se desfășoară însă paralel cu așezarea rimelor, deoarece rimele *amîndoi / înapoi* unesc versurile 15—16 și nu 14—15 în care se găsește repetiția anaforică a conjuncției *cînd*. Se obține astfel construcția următoare:

13. Tot una-i dacă astăzi sau mîne o să *mor*,
14. *Cînd* voi să-mi piară urma în mintea *tuturor*,
15. *Cînd* voi să uiți norocul visat de *amîndoi*.
16. Trezindu-te, iubito, cu anii *înapoi*...

---

[31] Var. G[2] nu e decît o transcriere în versuri lungi a var. G[1].
[32] După întregirea propusă de Perpessicius (O. vol. II, p. 157):
„Ce-mi pasă mie[-n 'astă lume"].

Elementele corespunzătoare prezintă deci următoarea repartizare simetrică (foarte rară la Eminescu; v. și aliteraţiile!):

anaforă { *Tot* . . . . . mor] *a* ; *Cînd* . . . . . tuturor] *a*
„ { *Cînd* . . . . . amîndoi] *b* ; *Trezindu-te* . . . . înapoi] *b*

Unde apare însă pentru prima dată ideea care, în labirintul variantelor, se asociase de mult cu rimele „moi" în *-oi*?[33] Acest motiv ne conduce spre „romanţa" reprezentată de var. A—C:

1. A: N-atingă umbra cugetări-ţi
B—C: Să nu-ţi mai vie-n veci în minte
2. A: Cîte-am visat odată *doi*
B—C: Tot ce-am visat o clipă *doi*
3. A: Să uiţi în totul
B: Să uiţi cu totul } să te cugeţi
B: Pentru aceasta
4. A—B—C: Cu multă vreme *înnapoi.*

Precum reiese şi din *Cîntecul unui mort*, versurile mai „mobile" erau totdeauna cele nerimate, adică versurile 1 şi 3; de aceea găsim în var. D—G² nişte texte remaniate tocmai în aceste părţi[34]. Să citãm numai două încercări din acest grup de variante:

Var. D: Ca să nu-ţi mai vie [i]n minte
Ce sfînt [!] visarăm amîndoi,
Tu te gîndeşte ca bătrînii
Cu multă vreme înnapoi[35].

---

[33] „Exploatarea" acustică a rimelor „moi" sau „muiate" se regăseşte şi la Lermontov care, în poezia Сказка для детей a precizat atît de clar predilecţia sa pentru aşa-zisele влажные ритмы, adică cele conţinînd un element palatalizat:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как, например, на *ю*.

Despre interpretarea acestei declaraţii v. L. Gáldi, *Lermontov költészete magyar köntösben* (Traduceri maghiare din poezia lui L.) în volumul *Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből* (Studii asupra legăturilor literare maghiaro-ruse), Budapesta, 1961, vol. I, p. 413—414.

[34] Dat fiind că alexandrinul romîn cu rimă masculină poate fi considerat ca un distih compus din 7—6(7) silabe, şi despre acest al doilea emistih se poate spune ceea ce G. Ibrăileanu a stabilit în legătură cu *Pe lîngă plopii fără soţ*: « Versul de şase silabe, „scurt şi cuprinzător", corespunde mereu ... cu ceea ce e mai frapant, cu ceea ce are în adevăr la inimă poetul, cu ceea ce parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheierea" versului anterior »:

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut;
Mă cunoşteau vecinii toţi,
Tu nu m-ai cunoscut.

Vezi *Eminescu, Note asupra versului*, ed. cit., vol. II, p. 245.

[35] Comp. şi cu versurile 29—32 din aceeaşi variantă:

Nainte zboar-a ei tovarăşi
Iar ea tot dusă înnapoi...
Tot mai departe, mai departe
Suntem de[-]olaltă amîndoi

Episodul din care face parte această strofă va fi studiat în legătură cu motivul V.

Var. G²: Spre-a nu-ți aduce (—) aminte cum furăm amîndoi
Ca cei bătrîni să te gîndește cu ani mulți înnapoi.

Și primele variante scrise în alexandrini se mișcă în aceeași sferă de idei: se elimină însă din ele aluzia *la bătrîni* ca un motiv incompatibil cu concluzia poeziei. În varianta I, de exemplu (un text destul de apropiat de cel definitiv), motivul în chestiune se îmbină cu versurile caracterizate de rimele în *-ierți*:

Și ca să uiți cu totul amorul dintre noi
Gîndește-te, copilă, cu anii înnapoi,
<Din clipa întîlniri-mi> / De cînd ne întîlnirăm } să paie ani deșerți
Că te-am iubit atîta { <*vei mai putea* să-mi ierți ?> / *putea-vei* tu să ierți ?

În versul din urmă se remarcă preferința inversiunii; prin urmare, întrebarea este foarte apropiată de vestitul vers „Mai *suna-vei*, dulce corn?" și de alte construcții asemănătoare. E remarcabilă și adăugarea pronumelui *tu* care, purtînd un puternic accent logic, pune bine în relief ritmul emistihului, aruncînd totodată o lumină vie și asupra eroinei însăși.

Între versurile caracterizate de rimele în *-oi* și cele terminate cu rimele în *-erți* urmau să fie intercalate, destul de tîrziu, două versuri cu o geneză atît de complicată din punctul de vedere al ideii și al construcției sintactice, încît este foarte instructiv să enumerăm toate variantele:

F: Căci am murit iubito de-atunci cînd te zării
Și ste[a]ua [!] mea se stinse naint[']de-a răsări

J: Trezește[-te] copilă, cu anii înnapoi
Ca și cînd nici odată noi nu ne-am fi zărit
Ca și cînd înainte de-a fi aș fi murit
De cînd ne întîlnirăm să-ți paie an[i] deșerți — —

Cu var. K, adică în ultima fază a creației, începe adăugarea unor motive noi în primele emistihuri care, precum am văzut, corespund structural versurilor nerimate 1 și 3 din textele de „romanță":

Trezește-te copilă cu anii înnapoi
Să fie neagră umbra în care[-]oi fi pierit
Ca și cînd nici odată noi nu ne-am fi zărit
Iar anii cei de lacrimi să-ți pară ani deșerți...

În sfîrșit iată textul L care se identifică aproape întru totul cu textul definitiv; să observăm însă bine în ce măsură gerunziul de la începutul frazei

estompează evocarea momentului cînd va avea loc „deșteptarea" închipuită :

Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,
Să fie neagră umbra în care-oi fi *pierit*
Ca și cînd niciodată nu ne-am fi { <*zărit*> / *găsit* [36]
Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi *deșerți* —
Că te-am iubit atîta putea-vei tu să *ierți*?

E interesant de notat că tocmai cuvintele puse în relief reproduc aceeași formă rară („în zigzag") a corespondențelor pe care am descris-o mai sus în legătură cu vers. 13—16. Astfel de figuri curioase, aproape geometrice, se întîlnesc numai în poemele de maturitate, dînd acestora și elegiei pe care o examinăm, nota lor particulară.

Motivul IV. Ca idee, acest motiv vine de departe, din anii tinereții. Analizînd *Amorul unei marmure*, am regăsit acolo evocarea unui călugăr murind care își ațintește ochii asupra unei icoane (v.p. 52). Ms. 2255 ne-a păstrat, sub titlul de *Toma Nour în ghețurile siberiane*" (v. *Scr. lit.*, p. 277 și urm.) un fel de epilog la romanul *Geniu pustiu*; textul din urmă se termină cu un pasaj analog :

„...adesea cînd aștept în cîmpie ca steaua polară să se ridice din înghieţata mare, atunci cînd ea răsare, mi se pare o strălucită față de sîntă încununată cu raze de aur... o albă zîmbire pusă pe un palid corp în veșmînt de negură... Poesis Și vîntul urlă mai amar, și valurile se scutură mai înfricoșate, și stîncile rîd și șuieră... numai eu stau cu ochii țintiți, asemenea unei statui, la acea s t e a p o l a r ă, la acea f a ț ă d e s î n t ă..."

Ceva asemănător se simte și în versurile dramatice cu care începe seria variantelor pentru motivul IV. În varianta A, ca și în textele următoare, tonul de „romanță" sentimentală cedează locul unei scene macabre pe care o putem apropia de paginile cele mai realiste ale lui Baudelaire :

Murind cu fața spre perete
Mi-a-nchide ochii un strein
Și mă vor pune între scînduri
Stropindu-mi trupul meu cu vin

De i-ar veni măcar la preot
Că de aiurea vre un gînd
Ca peste fața mea să sufle
Iubito ! numele tău sfînt

Apoi m'arunce chiar pe drumuri
Neîngropat să zac în soare
Și cîinii inima-mi să rumpă

[36] Verbul *găsit* nu e garantat de nici o variantă manuscrisă cunoscută !

Ce aglomerare de gîndiri abia schițate! Și ce salturi în dezvoltarea logică a ideilor! După o aluzie la ritul țărănesc al înmormîntării („Stropindu-mi trupul meu cu vin...") apare preotul care-l va binecuvînta pe poet — cu numele iubitei, *suflîndu-l*[37] peste fața lui. Nu se știe dacă tot preotul îl va lăsa „neîngropat pe drumuri", ca pradă a cîinilor. Incoerența textului a fost remarcată și de poet; totuși, lucrînd la varianta B și C, el mai căuta să păstreze toate motivele esențiale. Scena macabră din care se va dezvolta expresia „și inima-mi la vînt" (vezi vers. 34 din textul definitiv) ia o nuanță și mai dramatică în var. C:

Apoi... apoi pot să mă zvîrle
Într-o răspîntie de drum...
Și cînii inima-mi să-mi rumpă
Căci eu mi-am rupt-o pîn-acum

În variantele următoare nu mai e vorba de cîini; auzim cînd de *fiare* în genere (de ex. în var. D: „Și *fiare* inima-mi s-o rumpă"), cînd de *corbi* (comp. cu var. E: „Să zboare *corbii* de asupră-mi. Tot îmi va fi mai bine-atunce"), ca și în textul definitiv. De la varianta I încolo tabloul devine din ce în ce mai „villonesc" și totodată, în mod foarte fericit, dispare tonul dulceag pe care l-am descoperit de exemplu în varianta C. Deosebit de puternică e impresia care se desprinde din varianta J:

Din zarea depărtate să vie-un cîrd de corbi
Să fîlfîie de-asupra, să-mi scoață ochii orbi
De mine nu s-atingă decît { <străine> / păgîne } mîini,
Dînd pulberea-mi la vînturi și inima-mi la cîini...

În varianta K descoperim un nou motiv: evocarea herghelilor de cai sălbatici care vor trece peste cadavrul poetului:

În herghelii sălbateci de cai gonind ca vîntul
Să treacă pe deasupra-mi întunecînd pămîntul

Ca și cînd am auzi pe Petőfi prevestind moartea lui pe cîmpul de bătălie:

Holttestemen át
Fújó paripák
Száguldjanak a kivivott diadalra
S ott hagyjanak engemet összetiporva...
. . . . . .

[37] Cu multă probabilitate s-ar putea datori lui Eminescu încercarea de a crea din acest uz tranzitiv al verbului *a sufla*, indicat ca familiar de CADE, un termen poetic. În DLRLC găsim un singur exemplu anterior: „Toate cele ce am zis *mi-au fost suflate* de d-lor" (C. Negruzzi). Această expresie pare a se explica printr-un sens înrudit al aceluiași verb: „a șopti actorilor rolul în timpul reprezentației". La Eminescu nu se mai găsește nici o aluzie la funcțiunile suflerului; totuși — după toate probabilitățile — avem a face cu un galicism semantic. Și expresia *a nu sufla un cuvînt* (DLRLC, cu un exemplu din G. Galaction), pare tradusă din *ne pas souffler (un) mot*. Cf. *nici cuvințel să sufli* la N. Rădulescu-Niger (1893), Tiktin (s.v. *cuvînt*). Sensul „a șopti" al verbului *a sufla* poate nu există nici azi în limba populară. De remarcat și aliterația expresivă: „să sufle... numele tău sfînt".

Pe trupul meu cu linii-ncremenite
Să treacă roibii cu-ale lor copite
Și să-l sfărîme una cu pămîntul...
(trad. lui E. Jebeleanu)

Motivul „hergheliilor" dispare însă cu totul atît din varianta L, cît și din textul definitiv. În aceste cazuri au triumfat principiile unei concizii patetice:

Din zare depărtată răsar-un stol de *corbi*,
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,
Dînd pulbere-mi țărînii și inima-mi la vînt.

Trebuiau înlăturate și dificultățile create de introducerea preotului care, în cursul ceremoniei de înmormîntare, ar fi „șoptit" numele iubitei. Situația închipuită de poetul însuși era absurdă (comp. O. vol. II, p. 153: „Veni-le-va ca de aiure Preoților c i u d a t u l gînd"), s-a încercat deci eliminarea figurii preotului ceea ce corespundea intenției schițate în var. J, dar realizate numai în parte:

De mine nu s-atingă decît { <străine> / *păgîne* } *mîni*

Modificările ulterioare ale textului pot fi urmate prin compararea variantei G^2 cu varianta H:

G^2: Cu fața spre părete gobesc [38] pintre străini
Pleo[*a*]pă-mi ei închide-o-vor, ce-mi pasă azi ori mîni,
De i-ar veni la preot ca de aiuri un gînd
Să sufle lin de-asupra mea iubitu-ți nume sfînt...
. . . . . .

H: Cu fața spre părete mă-ntunec [39] prin străini
Mi-nghiață sub pleoape a ochilor lumini
De le-ar veni în minte, pîn mai sînt pe pămînt
De-asupra-mi să șoptească iubitu-ți nume sfînt.

În varianta J motivul „șoptirii" se prezintă ca o întrebare timidă, plină de îndoială (ceea ce, firește, ar fi convenit cel mai bine situației!):

Curînd s-a-ntoarce iarăși pămîntul în pămînt
Șopti-vor de asupră-mi iubitu-ți nume sfînt?

[38] După amabila comunicare a prof.-lui I. Crețu, transmisă mie de colegul V. Șuteu, *a gobi* în regiunea Rîmnicu-Sărat are sensul precis de „a zăcea de boală lungă, a tînji". După acad. Al. Rosetti, *a gobi* este o formă „hipercorectă" a verbului *a govi*, dial. *a gogi* (cf. DA).

[39] Afară de ultimul vers din sonetul *Trecut-au ani* („Iar timpul crește-n urma mea... *mă-ntunec*!") și penultimul vers din *De cîte ori, iubito...* („Din ce în ce mai sigur *mă-ntunec* și mă-ngheț") să citățm și o expresie asemănătoare din p r o z a lui Sadoveanu: „Nu s-a găsi nimene să ne spuie cum s-au petrecut toate! A trecut atîta vreme și noi tot *ne întunecăm*, fără a ști" (vezi DLRLC, sensul 3. „a îmbătrîni, a se apropia de moarte").

Totuși nu s-ar putea tăgădui că intonația interogativă ar fi slăbit cu mult efectul stilistic al dorinței în care se concentrau toate sentimentele poetului față de „nemuritoarea iubită" („die unsterbliche Geliebte"). Șoptirea „numelui sfînt" trebuia deci atribuită, unei s i n g u r e persoane care, în atmosfera ceremoniilor de înmormîntare, s-ar fi apropiat de sicriul poetului. Iată deci o nouă încercare, reprezentată de var. I; să observăm bine, în mijlocul acestui pasaj, un vers întrerupt în mod dramatic la cezură:

Cu fața spre părete murind între străini
Mi-ar îngheța[40] sub gene a ochilor lumini
Cîntări tînguitoare sub zidurile reci
Cerși-vor pentru mine repaosul de veci
De s-ar afla vr-o unul care cuprins de milă
Să sufle al tău nume pe fața mea, copilă
Și să-mi sfințească-apusul
Apoi m-arunce-n drum
Tot îmi va fi mai bine ca-n ceasul de acum
Din zare depărtată să vine-n stoluri corbi
Să-ntunece văzduhul pe ochii mei cei orbi
Și vîntul să-mi aducă ce-am căutat în vînt
Pe numele-mi uitarea, pe inima-mi pămînt.

Această încercare, în care elementul cel mai discutabil al compoziției se reduce, din punct de vedere lingvistic, la o propoziție ipotetică, ne impresionează poate mai mult decît ultimele sugestii și textul definitiv:

Ci eu aș vrea ca unul, venind de mine aproape
Să-mi spuie al tău nume pe-nchisele-mi pleoape...

Să mai semnalăm un fapt curios: rimele *aproape / pleoape* sînt singurele rime feminine în această poezie în care — ca de multe ori la Lermontov și în poezia romînă anterioară — predomină rimele masculine. Rimele „muiate" sînt însă numeroase: pe lîngă unii diftongi descrescători ca cei din băl*ai* / d*ai*, amînd*oi* / înap*oi* (v. și pîr*ău* / r*ău*, mer*eu* / r*ău*) trebuie să luăm în considerare mai multe consoane finale palatalizate: por*ți* / mor*ți*, deșer*ți* / ier*ți*, străi*ni* / lumi*ni*, re*ci* / ve*ci*, cor*bi* / or*bi*. Ce varietate de rime și de nuanțe fonetice!

Motivul V. Un cititor cunoscînd numai textul definitiv ar putea să presupună că de la început concluzia poemului era bazată pe antiteza dintre versurile „Răsar-o vijelie din margini de pămînt, / Dînd pulberea-mi țărînii și inima-mi în vînt", pe de o parte, și „Ci tu rămîi în floare ca luna lui April, / Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil...", pe de alta. În realitate, și în acest caz avem a face cu un motiv introdus relativ tîrziu în țesătura poe-

[40] Versul ilustrează foarte bine sensul de „prendre la raideur cadavérique" (a [se] înțepeni"), înregistrat de DA (*îngheța* 5°).

mului. La început motivul final avea un caracter cu totul diferit. Într-o variantă fragmentară (ms. 2236, O. vol. II, p. 153) citim următoarea încercare :

<Atunce, poate nici atuncea>
Atuncea poate că uita-voi
Că te-am iubit cît am fost viu
<Dar nu... să nu știi a mea jale>
<O uită>
O nu știi... Uită a mea jale
Căci singur eu { <n-am> <n-o să mă știu> / nu mă mai știu.

Acestor versuri — la care ne surprinde deja forma reflexivă, cam neobișnuită, a verbului *a ști* [41] — le corespund mai multe motive în varianta D, adică în *Cîntecul unui mort* (poem esențial pentru închegarea tematicii). În această ciornă (1877—1878?) apar șase strofe care aparțin și variantelor poeziei „*De cîte ori iubit-o...*" (cf. O. vol. II, p. 64 și urm., 154 și urm.), publicată cu o lună mai înainte în *Convorbiri literare* (1 septembrie, 1879). Aceste strofe, sub forma lor originală, ne deschid o perspectivă greu de întrevăzut numai pe baza variantelor propriu-zise ale motivului final din *Despărțire*. Să reproducem deci strofele respective; dramatismul lor nu se mai regăsește în poemul *De cîte ori, iubito* :

Cîmpii întinse de zăpadă
Le mișcă marea *înspre Nord*
Iară *spre sud* un cîrd de paseri
P l u t e s c [42] [!] p e c e r trecînd un fiord

În urma lor mai vine una
Aripa lor abia mișcînd
Și ostenind deschide ciocul
Apoi se lasă pe pămînt

Dar cîmpu-acela dus de ape
Mereu o mînă *îndărăt*
Tot mai departe vede cîrdul
Plutind pe lanuri de omăt

Nainte zboar-a ei tovarăși
Iar ea tot dusă *înnapoi* !...
Tot mai departe, mai departe
Sîntem de-olaltă amîndoi

[41] Forma reflexivă se va păstra și în textul definitiv : „Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu".

[42] Cf. un vers din *Călin* : „Urmărind pe ceruri limpezi cum plutește-o ciocîrlie (O. vol. I, p. 82). În cazul acesta ne surprinde numai acordul verbului (*cîrd de paseri — plutesc*).

Cum stau cu aripele frînte
Mă mînă viața *în trecut*
Tu veșnic tînără și dulce
În viitor tu te-ai pierdut

Astfel din ce în ce în [!] mai singur
Mă tot întunec[43] *și înghet*[44]
Cînd tu plutești *în raza dulce*
A nesfîrșitei tinereți

E ușor de văzut că aproape în fiecare strofă se subliniază cu o insistență crescîndă antiteza dintre iubită și poetul nenorocit. În acest context chiar și punctele cardinale — *spre nord, spre sud* — primesc o valoare simbolică. Antiteza s-a păstrat atît în *De cîte ori, iubito...*, cît și în *Despărțire*; ceea ce s-a utilizat mai puțin, e imaginea celor două păsări plutind în sens opus pe două „lanuri de omăt", adică îndepărtîndu-se una de alta. E însă evident că nici această imagine, utilizată numai parțial într-o poezie anterioară, nu poate fi separată de evoluția versurilor finale. Chiar în *Cîntecul unui mort* mai regăsim antiteza încă o dată, și anume în strofa din urma care opune cadavrului aruncat „într-o răspîntie de drum" — o adevărată apoteoză a iubitei:

Iar tu, tot *mîndră* și *frumoasă*
Tu să rămîi cu Dumnezeu
Și nu mai știi nimic de mine
Cum nu mă știu nici singur eu.

Varianta E ne aduce epitetele *veselă, frumoasă* (var. F *dulce* și *frumoasă*, var. G *frumoasă* și *gingașă*, var. H *frumoasă* și *tînără*), iar în varianta I — a cărei însemnătate am semnalat-o și mai sus — apare o comparație neașteptată care, din păcate, avea să dispară și ea:

Tu numai, ca izvorul*, să-ntinerești mereu
Dar nu mă știi pe mine, cum nu m-oi ști nici eu.

În comparație cu această variantă de o inspirație populară neîndoielnică, următoarele texte, la fel cu cel publicat, ne par mai convenționale; numai situația biografică le dă un farmec dureros. Textul definitiv derivă mai degrabă din var. J decît din var. K[45]:

JK: Iar / CL: *Ci* } *tu rămîi în floare ca luna lui April,*
J,CL: *Cu ochii mari și umezi,* / K: Cu ochii tăi cei umezi, } *cu zîmbet de copil,*

[43] Comp. cu cele spuse în n. 39.
[44] Comp. cu cele spuse în n. 40.
[45] În var. L adică în cea din urmă nu găsim nimic asemănător; ms.-ul acesta se termină cu motivul IV.

J: De-amor și fericire
CL: *Din cît ești de copilă* } *să-ntinerești* } *mereu,*
K: Și tînără și dulce cum ești rămîi

J,CL: *Și*
K: Ci } *nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu.*

Nici nu mai e necesar să insistăm asupra deosebirii ce există între aceste versuri extatice și tonul dur, decepționat al scrisorii amintite. Ca în nenumărate alte cazuri, arta sublimării a triumfat și acum asupra încercărilor vieții.

S-a dus amorul

Primele ciorne ale acestui „cantabile" [46], publicat doar în 1883, datează din 1876 (O. vol. III, p. 26); trebuie deci să recapitulăm pe scurt amănuntele biografice care au fost transpuse în această compoziție.

Punctul de plecare e fără îndoială un conflict de ordin sentimental care și-a găsit expresia și în alte poezii din același an. N-ar fi exclus ca dezamăgirii acesteia momentane să-i corespundă și o deziluzie de ordin intelectual, produsă de cunoscuta lipsă de înțelegere arătată de junimiști. În amîndouă privințele ne putem sprijini pe cîteva puncte de reper destul de sigure, chiar dacă ne mărginim numai la poeziile scrise sau începute în același an.

Germenii unui conflict serios între Veronica și adoratorul ei îi găsim într-o serie de poezii în care Călinescu (*Op.*, vol. III, p. 238) a descoperit un fel de „oboseală afectivă" [47].

Aproape același grup de poezii caracterizate de „o dozare variată a tristeții și a mîngîierii" fusese descris într-un studiu mai vechi și de Tudor Vianu (*Poezia*, p. 80). La acest grup trebuie raportată și poezia pur autobiografică *Tu cei o curtenire* din care extragem numai două strofe:

Tu cei o curtenire
În glume — și dorești
Să-ți spun a mea iubire
În versuri franțuzești.

Dar eu sînt melancolic
Și nu știu ce răspund.
Nu pot să-mbrac în glume
O taină ce ascund.

[46] Amintirea acestei denumiri e considerată autentică și de Călinescu: „Cînd Eminescu era bine dispus", scrie d-sa, „el se lăsa luat de valul veseliei și se alătura și el corului obștesc care în glumă întona poeziile sale mai scurte, poreclite, pentru înfățișarea lor de romanță, *cantabile*" (*Viața*, p. 319).

[47] Poeziile în chestiune, destul de variate în conținutul lor (și poate chiar din cauza diferitelor eroine cîntate în ele) ar fi *O rămîi*, *Pe aceeași ulicioară*, *Nu mă înțelegi*, *De cîte ori iubito*, *Atît de fragedă*, *Despărțire*, *S-a dus amorul*, *Adio* etc.

În stanțele vag improvizate din *M-ai chinuit atîta cu vorbe de iubire* apar versuri și mai tragice ca bunăoară:

Cuvîntu-mi pentru tine nu avea înțeles,
Cuvîntul tău pe mine mă înciuda [48] adînc...

iar la sfîrșitul aceleiași strofe găsim și o tragică concluzie:

Ah! sufletele noastre nu sînt de fel armonici
Și sînt ca două note cu totul discordante...

O dezamăgire reală i-a dictat lui Eminescu atît poemele *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci, Icoana și privaz*, cît și unele strigăte într-adevăr misogine din *Pentru păzirea auzului*:

De vrei să scap de ele, de-urmarea lor amară,
Astup-a ta urechе tu singur chiar — cu ceară.

Cochetăriei ușuratice a femeii adorate și atitudinii dușmănoase a mediului neînțelegător poetul nu putea să le opună decît nepăsarea [49]. Pentru a ne convinge de această indiferență impusă poetului de vicisitudinile vieții, e destul să citim trei strofe din *Ce șoptești atît de tainic...*:

Ci eu trec tăcut ca moartea [50]
Nu mă uit la vechii munți;
Scrisă-i soartea mea în creții
Întristatei mele frunți.

Numai colo, unde teiul
Lasă floarea-i la pămînt [51],
Eu încep să mișc din buze
Și trimit cuvinte-n vînt.

Vis nebun, d e ș a r t e v o r b e!
Floarea cade, rece cîntu-i
Și eu știu numai atîta
C-aș dori odat' să mîntui [52].

---

[48] Și forma nereflexivă există în romînește (DLRLC).

[49] Tot din 1876 datează (după cronologia aproximativă a lui Perpessicius, O. vol. III, p. 85) var. B [1-2] a *Glossei*.

[50] Comp. cu titlul poeziei *Cîntecul unui mort* (var. D pentru *Despărțire* din anii 1877—1878).

[51] Comp. cu rolul teiului ca „arbore sfînt" în *Povestea codrului* și în *Mai am un singur dor*.

[52] Din 1876 datează și var. a) a elegiei *Mai am un singur dor* (O. vol. III, p. 232—233) ceea ce, firește înseamnă mult din punct de vedere tematic. Aproximativ din același an sînt primele variante ale poeziei *Peste vîrfuri...*

Încă un pas și ajungem la dorul de moarte și apoi la ideea inutilității poeziei, adică la o atitudine contrară celei revelate la sfîrșitul poemului *Memento mori* [53]. Adînc jignit de spiritul zeflemist ce domina ședințele Junimii, poetul va scrie lui I. Negruzzi: „Spun drept, că n'aveam de gînd de a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoream Junimii din Iași, căci de sigur că pentru convulsiuni lirice rîsul e mijlocul cel mai bun și cel mai rău". Iar mai departe: (*Poeziilor mele*) „n-am vrut să le dau o formă ridicolă și dacă sînt greșeli, eu din parte-mi am cîntărit orice cuvînt" (citat de Călinescu, *Viața*, p. 319). Aceleași idei, departe de a fi izvorîte dintr-o „Stimmung" trecătoare, se regăsesc în *Icoană și privaz*, unde poetul se îndoiește chiar și de talentul său:

Putut-am eu cu lira străbate sau trezi
Nu secolul, ca alții — un ceas măcar, o zi?
Cuvinte prea frumoase le-am rînduit șirag
Ș-am spus și eu la lume ce-mi este scump sau drag...
Aceasta e menirea unui poet în lume?

Considerate laolaltă, toate aceste motive ne permit să reconstruim destul de bine starea sufletească în atmosfera căreia s-au schițat primele variante ale poeziei *S-a dus amorul*[54] și anume textele începute în 1876 pe care, din cauza formei lor trohaice, le vom așeza în categoria substratului trohaical poeziei.

★

Înainte de a examina însă acest grup de texte, adică de a întreprinde o analiză într-adevăr destul de complicată din cauza numeroaselor variante ce stau la dispoziția noastră, trebuie să precizăm că — nu atît după părerea noastră, ci mai ales potrivit intențiilor poetului — textul definitiv poate fi secționat în trei părți: împărțirea aceasta rezultă din următoarea observație a lui Perpessicius, făcută în legătură cu ultima variantă: „Să mai adăugăm", scrie d-sa (O. vol. III, p. 43), „că G^3 suferă o secționare marcată cu * * *, întîi după primele 5 strofe, apoi după alte 3, secționare legată de prefacerile ultime și care a fost părăsită, odată cu ele". Deși eliminată din textul definitiv, această secționare e foarte folositoare pentru analiza noastră: avînd din nou a examina un mare număr de variante (în total: 17), analiza diferitelor motive se va face mult mai ușor, dacă ne vom ocupa pe rînd cu cele trei părți ale textului. Precum vom vedea, tripartiția conservată de G^3 a lăsat urme importante aproape în toate variantele.

Să vedem pe scurt și „stratigrafia" variantelor. Istoria lor e destul de complicată, deoarece după Botez *S-a dus amorul* are 15, iar după Perpessicius 17 variante (O. vol. III, p. 26) care se eșalonează de la 1876 pînă la 1883. Ordinea cronologică aproximativă ar fi următoarea: a—c): cca. 1876 (Iași); d): cca. 1878—1879 (București); A^{1-2}, B^{1-3}, C: cca. 1880—1881; D^{1-2}, E: cca. 1881—1882; F, G^{1-2}: cca. 1882; G^3 (identic cu textul definitiv): cca. 1883.

[53] Vezi preludiile ce l-au condus pe Eminescu la *Scrisoarea II* (O. vol. II, p. 226 și urm.).

[54] Cf. și Guillermou, *Genèse*, p. 300 și urm.

Toate aceste texte, pentru scopurile analizei noastre, trebuie sintetizate; în această privință călăuza noastră va fi (în afară de tripartiția menționată) — evoluția diferitelor motive din cele trei părți. Numai pe baza unei asemenea cuprinderi sintetice, *S-a dus amorul* ne apare ca o pînză transparentă și ne permite să întrezărim evoluția sentimentală a poetului între 1876 și 1883.

★

Un „adio" cunoscut din primele 4 versuri a trecut printr-o dezvoltare relativ simplă: ca în multe alte cazuri, elementul cel mai statornic al compoziției e reprezentat de un element pur muzical: rimele în *-ora*. Iată cîteva variante deosebit de interesante:

Substratul trohaic

a—d)

Cum s-a dus norocul { <a—c: vieți-mi?> / nostru

Și răsună tristă *ora*
Cînd la cînturi zic adio
Tutur*ora*, tutur*ora* <a: !>

Variantele iambice

Tipul a)

Vers. 1—2. A^1: Eu nu mai am de spus nimic
Răsună tristă *ora*
B^1: Cum anii trec ca un nimic
Și nu mai sună *ora*
B^2: Dorind să nu-nsemnez nimic
Asemenea mult*ora*.
B^2: Ne mai putînd să-mi dați nimic
Va suna tristă *ora*,

Vers. 3. A^1: Cînd cînturilor mele zic
B^1: Eu totuși cînturilor zic
B^2: Eu cînturilor mele zic
B^2: Deci cînturilor, eu vă zic

Vers. 4. $A\text{-}B^{2-3}$: *Adio tuturora* <A^1: !>.

Tipul b)

Vers. 1—2.C—D^1, 1°: Nu-mi spune lira mea nimic
Au amuțit [55], son*ora*,

---

[55] De observat: *au amuțit* ($\overline{\cup}\ \cup\ \cup\ /$) în loc de: *a amuțit* (pentru a evita atît hiatul, cît și schema ritmică $\cup\ \cup\ \cup\ /$). Vezi și în textul definitiv, vers. 14: *Au răsărit* în loc de: *a răsărit*.

D¹, 2—3°: Perit-au { <visul> / umbra } în nimic
Fugind amîndurora
D²: Amorul, tristu-ne amic
Fugi amîndurora
E: Zbura amorul. Un amic
Duios* amîndurora
F—G¹⁻³: S-a dus amorul. Un amic
Supus amîndurora
Vers. 3—4. C—G³: Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora

Evoluţia textelor e evidentă. Semnalăm totuşi principiile care au călăuzit pe poet în strădania de a înlocui ritmul trohaic cu cel iambic. Versul 1 a fost înlocuit printr-un text cu totul nou; din versul 2 s-a eliminat mai întîi numai conjuncţia *şi*, iar mai tîrziu s-au încercat unele soluţii sugerate în parte de necesităţile rimei; în versul 3 textul s-a îmbogăţit — pentru cîtva timp — cu pronumele posesiv *meu* — în acest caz, mai mult decît o simplă „umplutură". Din ultimul vers s-a eliminat repetiţia *tuturora tuturora* pentru ca primul element al ei să fie înlocuit de *adio*-ul trecut din vers. 3 în vers. 4. Poetul n-a fost însă mulţumit cu rimele *nimic/zic*; din această „reticenţă" s-a născut ideea de a introduce în text cuvîntul *amic*, ca o apoziţie a amorului aproape personificat şi totodată ca un fel de aliteraţie vocalică (bazată pe identitatea rădăcinii în cuvintele *amor* şi *amic*). Din punct de vedere semantic era mai greu de găsit un epitet convenabil pentru acest *amor* prefăcut în *amic*; după oarecare ezitare — în urma ei a fost sacrificată o „trouvaille", semantic şi sintactic prea „îndrăzneaţă" (E: „Un amic/*Duios** amîndurora...") — s-a găsit versul definitiv „*Supus* amîndurora".

În cazul strofei a 2-a „substratul trohaic" e de o remarcabilă unitate; tot acest text a fost transcris mai tîrziu în metru iambic. Ideea u i t ă r i i apare numai în D¹⁻², iar textul definitiv s-a cristalizat în var. F. Trecerea de la un ritm la altul s-a operat în modul următor:

Substratul trohaic

a—d)

Nişte frunze-ngălbenite
Le închid în negrul scrin,
Nici { <a—c: pin> / prin } gîndu-mi n-or mai trece
Nici pe buze nu-mi mai vin.

Variantele iambice

A¹
Le voi închide-n negrul scrin
A vieţii toamnă* rece [!]

D
Le voi ascunde-n negrul scrin
Uitarea să le-nnece

B¹⁻²	E
Le voi închide-n negrul scrin	Cum le închid în negrul scrin
De orice { <zîmbet> / minte } rece	Uitarea le petrece [56]
B³	F, G²
Ah ! le-ascund în negrul scrin	Uitarea le-a închis în scrin
De-a mea privire rece	Cu mîna ei cea rece
C	G¹·³
Le voi ascunde-n negrul scrin	Uitarea le închide-n scrin
De-a morții inger [!] rece	Cu mîna ei cea rece,

A¹—G³

(A¹—E : Că) Și nici pe buze nu-mi mai vin
Și nici prin gînd mi-or trece.

Versurile 9—20 încep în textul definitiv cu o puternică repetiție ternară, bazată pe cuvîntul *atît*; întreaga strofă e un singur strigăt înăbușit. Prototipul strofei apare în versurile mlădioase ale variantelor B_{1-2}; să le citățm în întregime :

B¹	B²
Putea-vor ele vreodat'	Vor spune ele vre o dat'
Să deie seamă bine	Ce se-ntîmplă în mine
De cîte lacrimi am vărsat	Cu cît venin m-am adăpat
Femeie, pentru tine	Femeie, pentru tine
De *acel* chin *atît* de greu	Se desfăceau *atît* de greu
Ca noaptea cea adîncă	Din jalea mea adîncă
De-*acele* mii păreri de rău	C-acele dulci păreri de rău
Că nu mai sufăr încă	Că nu mai sufăr încă
De-*atîtea* tainici rugăminți	*Atîtea* dulci făgăduințl
De-*atîtea* calde șoapte	*Atîtea* calde șoapte
De-*atîtea* lacrime fierbinți	*Atîtea* lacrime fierbinți
Vărsate zi și noapte	Vărsate zi și noapte
	Atîta zgomot de izvor
	Și zbor de rîndunele
	Și un *atît* de-adînc amor
	Eu am depus în ele.

În cursul muncii de șlefuire ce avea să urmeze, poetul căuta să păstreze numai ultima strofă din B², adică cea mai abstractă, cea mai puțin autobiografică, concentrînd în ea toată expresivitatea repetiției ternare. După încer-

[56] Rimele în *-ece* și mai ales rimele *petrece/rece* amintesc ultima strofă a *Luceafărului* care s-a cristalizat abia în 1882 (O. vol. II, p. 415). Variantele D—G² ale poeziei *S-a dus amorul* datează exact din aceeași epocă (O. vol. III, p. 26); interferența este deci evidentă.

cările reprezentate de B^3 (în care s-a intervertit ordinea strofelor), varianta C (cca. 1880—1881) aduce aproape în întregime soluția definitivă:

Atîta { <zgomot> / murmur } de izvor
Atîtea mii de stele
Și un *atît* de trist amor
Am [57] îngropat în ele.

În varianta F se rezolvă și ultima problemă: punînd *Atît senin* în loc de *Atîtea mii*, poetul a obținut o nouă aliterație („senin de stele"), iar strofa — ca și mai sus amintirea „negrului scrin" — s-a ridicat în sfera simbolismului.

Strofa următoare, caracterizată de rime atît de „modeste" ca *mine/tine*, s-a închegat mai greu; dezvoltarea acestor rînduri poate fi ilustrată de schema următoare:

C—D
Și totuși pare c-am uitat
Cum se { <năşteau în> / lipeau de } mine

F—G^3
Din ce noian { <G^1: necunoscut> / îndepărtat
Au răsărit [Fam.: resărit] în mine

C—GG^3
Cu cîte lacrimi le-am udat [58]
{ <C—D: Femeie> / <F—G^2: Pe ele [59] / Iubito, } pentru tine [60].

În legătură cu versurile 17—20 ne surprinde un contrast bizar: pe cînd pentru vers. 17 avem 12 variante versurile următoare provin dintr-un strat relativ vechi, var. B^3:

A^1	<străbăteau	atît de greu
B^3:	picurau	
	se năşteau	
C	le zmulgeam	
D^{1-2}	le plîngeam	
E: Cum	le frîngeam	
F:	străbăteau	
G^1:	luminau	
G^{2-3}:	se năşteau	
	pătrundeau> [61]	
	străbăteau	

[57] La Perpessicius: *Au* (O. vol. II, p. 32).
[58] În *Familia*: „Și cîte lacrimi *au picat*"; comp. G^1: „*au căzut*" (O. vol. III, p. 44).
[59] Aceeași variantă în *Familia*.
[60] Var. E conține motivul părții finale: „Era un dor atît de-nnalt Că mai nu se cuvine; Să-ție-un om de celălalt Cum te iubeam pe tine". Pentru alte texte și mai apropiate de cel definitiv, v. G^{1-3} (O. vol. III, p. 44).
[61] Variantă aberantă din textul G^1: „Porneau încet, plutind cu greu". În *Familia*: *străbăteau* (cf. A^1, F, G^{2-3}).

A¹, B³—G³ :<A¹ : Mizeria*> Din jalea mea adîncă,
Și cît de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă.

Tot în legătură cu vers. 19—20 trebuie să propunem o mică rectificare. Pare neîndoios că rîndurile „Și cît de mult îmi pare rău/Că nu mai sufăr încă" fac o aluzie cît se poate de clară la acel „farmec dureros" care, după părerea lui Vianu, „nu apare niciodată în aceste poezii [62] ale aspirației și nostalgiei, ci numai în acelea în care personagiile scenelor de iubire îndreaptă unele către altele sentimentele lor" (*Poezia*, p. 81). Constatarea aceasta merită să fie modificată: chiar și versurile (B²)

Se desfăceau atît de greu
Din jalea mea adîncă
C-acele d u l c i p ă r e r i d e r ă u
Că nu mai sufăr încă

dau o definiție perfectă a farmecului „dureros de dulce". În genere, poeziile adînc personale sînt pline de expresii asemănătoare: numai din anul 1876 am putea culege următoarele exemple: „Tu, chip *chinuitor de dulce*" (*Iar fața ta e străvezie*); „*Venin* și *farmec* port în suflet Cu al tău zîmbet trist mă pierzi" (*Venin și farmec...*); „În ochii tăi citeam atît eres, Atîta *dulce-a patimei durere*" (*Tu mă privești cu marii ochi*). Între aceste mărturisiri trebuie așezată și concluzia primei părți.

★

Partea a 2-a, devenită în textul definitiv un fel de motivare a primelor cinci strofe [63], e de dată mai recentă: ca niște preludii îndepărtate, să citățm vers. 25—28 din var. C și vers. 29—32 din var. B²:

C	B²
Dar vai astfel'i este scris	Și dulci fantasme din povești
Oricui care { <învață> / nu-nvață	Prin care bate luna
Că dacă viața e un vis	Că povestesc* în ani-ntregi*
»Și visu-ar fi o» } viață	În nopți o mie una.
Nu visul e o }	

Cele două motive apar împreună în textele D¹⁻²; între ele s-a intercalat însă o strofă care prevestește și ideea perioadei finale. Tot aici începe pentru prima oară strofa cu conjuncția cauzală *că*, înlocuită în unele variante de *căci*:

*Că** al tău repede [!] [su]rîs	Era atît d e d u r e r o s
A ta iubită față	Și b l î n d din cale[-]afară [64]
Nu* fac din viața mea un vis	Și *prea* [65] era de tot frumos
Din visul meu o viață	De-au trebuit să piară.

[62] Vezi poeziile enumerate în nota 36.
[63] Cf. vers. 21: „*Că* nu mai vrei să te arăți...".
[64] În acest caz liniuța a fost adăugată de noi, pe baza ritmului și a variantei F—G²: „Și blînd din cale-afară".
[65] Despre repetiția adverbului *prea* vezi 232.

Prea[65] îmi părea că mîndră creşti
De cum răsare luna
Ca geniul dulcilor poveşti
Din nopţi o mie una

După această redactare nici varianta *E* n-a adus schimbări esenţiale; sîntem încă departe de textul definitiv. Să notăm în treacăt că în varianta *E* se estompează atmosfera de „farmec dureros"; în locul versurilor care o sugerau citim deocamdată aceste rînduri: „Atît de blînd şi mîngîios Era din cale [-]afară". În varianta F apare pentru cîtva timp, motivul patetic „*Ubi sunt...*", introdus pare-se în literatura romînă de Miron Costin (*Viaţa lumii*): „<Că nu mai> Au unde e al tău surîs, Să-mi stee iarăşi faţă [?] „După aceste faze de tranziţie textul definitiv se va închega numai pe la 1882, în variantele G^1 şi G^3; se dovedeşte din nou că textul trimis *Familiei* e aproape identic cu G^1. Din sumedenia încercărilor referitoare la această etapă extragem numai următoarele:

G^1	G^3
Căci nu mai vrei să te arăţi	Că nu mai vrei să te araţi
<Venindu-mi> / Lumina de departe	Lumină de-ndeparte,
Cu ochii mari, înamoraţi	Cu ochii tăi întunecaţi
Renăscători din moarte	Renăscători din moarte
Cu jalea blîndului surîs	Şi cu acel smerit surîs
Cu <dezmierdarea> / întristarea -n faţă...	<Şi cu-acea> / Cu acea blîndă faţă
Viaţa mea era un vis	Să faci din viaţa mea un vis,
Şi visul meu viaţă	Din visul meu o viaţă
Părea că <lin din apă> / tu din apă / din valuri creşti	Să mi să pară că tu creşti[66]
De cum răsare luna	De cum răsare luna,
În umbra <mîndrelor> / dulcilor poveşti	În umbra dulcilor fereşti[67]
Din nopţi o mie una	Din nopţi o mie una

Pentru a înţelege versul cam enigmatic „renăscători din moarte", trebuie să luăm în considerare o trăsătură caracteristică a liricii eminesciene de dra-

[66] Tot aşa în *Familia*. În textul definitiv: *cum că...*, comp. cu var. E. (O. vol. III, p. 40).

[67] După Perpessicius (O. III, p. 45). Nu e oare o lecţiune greşită în loc de *poveşti* (v. textele precedente, textul din *Familia* şi cel definitiv)?

goste. Poetul, conștient de faptul că în diferite femei căuta și iubea aproape invariabil a c e l a ș i i d e a l, are impresia că recunoaște în ochii Veronicăi (într-un moment de idealizare) privirea p r i m e i i u b i t e din Ipotești [68]. Versurile 23—24 se identifică deci ca idee cu o stanță foarte caracteristică din epoca vieneză (*Iubitei*, 1871):

Oh! nu-mi muri, te rog! Căci tot ce-n lume
Eu am iubit murit-au prea curînd —
Orice amor ce n-a luat drept glume
Al meu amor e astăzi în mormînt. —
Dar astăzi văd c-am pierdut doar un nume:
Căci e a e ș t i t u — t u e a — într-un cuvînt
Tu m i - a i m u r i t o d a t ă. — Să nu-mi mori
De-a doua oară, înger de amor.

Tot prin aceste „corespondențe" aproape mistice se explică și calificativul „lumină de departe" care mai tîrziu, în var. G³, va deveni „Lumină *de-n*departe". Se observă din nou, cu ce măiestrie își șlefuia Eminescu versurile: locuțiunea adverbială *de departe* a transcris-o în *de-ndeparte* cu scopul de a așeza o silabă ceva mai gravă în mijlocul versului [69]. Astfel s-a obținut realizarea ∪ ⏑ ∪ ⏓ ∪ ⏑ ∪, adică o variantă mai conformă metrului iambic.

În ce privește rimele *departe/moarte*, ele fuseseră folosite și în *Luceafărul* (vers. 197—200): tot acolo într-o strofă vecină (vers. 193—196) găsim și rimele *totdeauna/luna*, adică tot niște rime în *-una*. Dat fiind că aceste strofe apar pentru prima oară în varianta B a marelui poem (O. vol. II, p. 399; cca. 1881), putem admite că elaborarea *Luceafărului* a exercitat oarecare influență asupra evoluției textelor noastre (v. și mai jos, împreună cu nota). La aceeași concluzie ajungem examinînd ultimele strofe din varianta E, care ne conduc la partea finală a tripticului.

★

Studiind paralel variantele D¹⁻² și E, vom înțelege mai bine după ce muncă intensă de concentrare a ajuns poetul la expunerea în trei strofe! — a

[68] Identificarea iubitei moarte cu luna și chiar cu răsăritul lunei e un motiv de mai multe ori reluat: vezi și cele spuse despre *Mortua est!* și sonetul *Veneția*.

[69] Pentru *de-ndeparte*, păstrat și în textul definitiv, n-am găsit nici un alt exemplu în dicționare; avem deci a face cu o formă care părea preferabilă nu numai din motive ritmice (v. mai sus), ci și din cauza rarității ei. Nu e exclus că *de-ndeparte* s-a născut printr-un fel de încrucișare a locuțiunilor adverbiale *de departe* și *din depărtare* (sau *din depărtări*). În orice caz, în versul „Ven*indu*-mi *de-nde*parte" s-a obținut o interesantă aliterație internă, datorită nu numai celor trei *d*, ci și repetiției grupului de consoane *-nd-* în două „ambianțe vocalice" diferite: *-indu-* și *-ende-*. Față de astfel de tonalități variate cît de monoton ar fi sunat varianta anterioară, născută din scrisul aproape automatic: „*Venindu-mi de departe*"!

acelorași idei. Citatele noastre, avînd de scop să ilustreze procesul de plăsmuire, cuprind și cele două strofe precedente.

D^{1-2}	E
Prea îmi părea că mîndră crești	Era un dor atît de-nnalt
De cum răsare luna	Că mai nu se cuvine,
Ca {<zîna tainicei> / geniul {<blîndelor> / dulcilor}} povești	Să ție-un om la celălalt
Din nopți o mie una	Cum te iubeam pe tine
Era un dor atît de-nnalt	Părea deodată cumcă crești
Că {<nici> / mai} nu se cuvine	De cum răsare luna
Să ție-un om la celălalt	Ca zîna dulcilor povești
Cum te iubeam pe tine	Din nopți o mie una
Prea nu avem un Dumnezeu	Și *prea* mult geniu mi-ai părut
Mi-am fost uitat de toate	Și *prea* puțin femeie
Prea ne pierdusem tu și eu	Pentru ca visul ce-am avut
În dulce umbră poate	Să fi putut să stee
Amorul nostru dureros	Era un demon fără saț
Era păgîn, chimeric	Amorul cel chimeric
Era un demon languros [70]	Cu ochii mari însetoșați
Născut din întuneric	Și plini de întuneric
Și *prea* mult înger mi-ai părut	*Prea* am uitat pe Dumnezeu
Și prea puțin femeie,	Precum uitasem toate
Pentruca visul ce-am avut	*Prea* ne pierdusem tu și eu
Să fi putut să stee	În dulcea-i noapte poate
Poate că-n lume nu e loc	Și-n lumea toată nu e loc,
Cu ori și cîtă silă	Nu-n suflet de copilă,

Pentru atît de <mult> sfînt noroc
Și pentru-atîta milă.

Aceste două variante mai reprezintă încă faze destul de îndepărtate de textul definitiv; două strofe („Amorul nostru dureros..."; „Era un demon fără saț" [!]) par a proveni de-a dreptul din *Luceafărul* (comp. vers. 125–128)[71].

[70] Un alt exemplu al acestui galicism (încă un sens peiorativ sau ironic) se găsește într-o poezie postumă: „De pe ochi ridici închisă, *languroasa*, lunga geană" (O. vol. IV, p. 383). Vezi și „preludiile" citate în legătură cu *Povestea codrului* (p. 197).

[71] Strofa caracterizată de rimele *chimeric/întuneric* a fost introdusă pe la 1880–1881 în var. A a *Luceafărului* (O. vol. II, p. 379). Var. D^{1-2} a poeziei *S-a dus amorul* datează exact din aceeași epocă.

Totodată regăsim în aceste strofe și motivul din care poetul va dezvolta, conform principiului repetiției ternare, concluzia expusă în partea finală. În var. F, după versurile „Făcînd din viața mea un vis Din visul meu o viață" s-a adăugat:

‹Atîta de›
Era un vis } misterios
Și blînd din cale-afară
Și *prea* era de tot frumos
Dar trebuia să piară

Cu această strofă care, prin mijlocirea variantelor G^{1-3}, va trece și în textul definitiv [72], s-a subliniat importanța adverbului *prea* din care poetul avea să alcătuiască cheia de boltă a repetiției. Efectul stilistic astfel realizat nu era însă cu totul nou: într-o ciornă a poemului *Gemenii* (1877—1879) Botez a relevat un procedeu cu totul asemănător [73]. În plus, precum am văzut și în var. D^{1-2}, cuvîntului repetat i s-a alăturat și o lungă aliterație creată cu consoana *p* și cu alte consoane labiale ori labiodentale:

F	G^{-3}
Prea mult minune m-iau părut	*Prea mult un înger m-iau părut*
Și *prea puțin femeie,*	Și *prea puțin femeie,*
Pentruca visul ce-am avut	Ca *fericirea ce-am avut*
Să *fi putut* să stee.	Să *fi putut* să stee.

---

[72] Trebuie însă să precizăm că în *Familia* se citește un text foarte diferit de cel definitiv; numai rimele în *-iară* constituie un element permanent al acestui motiv:

Da, era-vis senin de tot,
De trebuia să piară;
Din umbra vremilor nu pot
Să-l fac să vie iară.

Textul acesta lipsește dintre variantele și subvariantele publicate de Perpessicius (O. vol. II, p. 46); textul cel mai apropiat face parte din subvariantele de tipul G^1 (*loc. cit.*).

Era un vis frumos de tot
De-a trebuit să piară
Din ceața vremilor nu pot
Să-l fac să vie iară.

[73] Versurile citate de Botez (450) sînt următoarele (vezi și O. vol. V, p. 482, cca. 1878—1881).

De ce? Visul iubirii atît de mîngîios
A trebuit să piară... *prea*, *prea* era frumos;
Atît de-adînc, de fără margini, de înnalt
Nu se cădea să ție un om la celălalt;
Prea nu aveam în lume nici sfînt, nici Dumnezeu,
Prea ne uitasem astfel de tot și tu și eu.
Cerească fericire nu se putea să țină,
Nu se cădea să aibă o mînă de țerină
În lumea de mizerii și lacrimi nu e loc
Pentru atîta milă și pentru-atît noroc.

Expresia *mînă de țărînă* se regăsește în trei subvariante aparținînd tipului D^{1-2}, de ex. „Atîta sete de amor Adîncă, dar păgînă[!]. Nu cădea la muritor La *mîna de țărînă*" (O. vol. III. p. 38).

Prea ne pierdusem tu şi eu
În { <F, G¹ : acel> / al ei } *farmec poate*,
Prea am uitat pe Dumnezeu,
Precum uitasem toate.

Iată ce aflăm despre geneza ultimei strofe din următoarele variante;

E

Precum uitasem că nu-i loc
În lumea de mizerii,
Pentru-un atît de sfînt noroc
Semănător durerii.

F—G¹⁻³

Şi { <F, G¹ : cumcă el nu are> / poate că nici este } loc
{ <F, G¹ : În lumea-i> / Pe-o lume } de mizerii
Pentru-un atît de sfînt noroc [74]
{ <Străvăzător> / Străbătător } durerii

Cu această parte minunat orchestrată am şi ajuns la sfîrşitul analizei noastre; mai e de amintit că după mărturia variantei A², C şi D¹⁻², Eminescu se gîndea şi la o altă concluzie : un fel de reîntoarcere la motivul şi chiar la textul „adio-ului" de la început, caracterizat de rimele în *-ora*. Această „coda" s-ar fi îmbinat (vezi var. A², C) cu un motiv de o rezonanţă tragică :

Şi iată visul a trecut
Ca şi cînd n-au [75] fost parcă
{ <Şi spre un> / Spre negru } ţărm necunoscut
Alunec-a mea barcă.

Acolo noapte nu-i, nici zi
Acolo nu-i aurora ; [76]
Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora !

[74] Rimele *loc/noroc* provin tot din *Gemenii*.

[75] *Au* în loc de *a* apare, din cauze ritmice, şi în *Călin*, vers. 107 ; (cf. O. vol. I, p. 415 : s-a) S-*au* făcut ca ceara albă faţa roşă ca un măr". V. şi mai sus, nota 58.

[76] Un exemplu anterior (din *Venere şi Madonă*) a fost semnalat de DA : „Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie, Din ochirile-ţi murdare, ochiu-*aurorei* matinal". Să adăugăm şi un alt exemplu, luat din strofa 2 a poeziei *O călărire în zori* : „Roz-alb-*auroră*, cu bucle de aur... Revarsă din ochii-i de lacrimi tezaur Pe-al florilor sîn". În ciorna descrisă de noi e de remarcat şi aliteraţia vocalică, asigurată de repetiţia cuvîntului *acolo* (anaforă) şi de cuvîntul rar *auroră*, pus în rimă, adică la un loc deosebit de accentuat al strofei.

Din variantele D^{1-2} a dispărut motivul petrarchesc al „bărcii"; posedăm încă două alte încercări care, din punctul de vedere al compoziției, reprezintă două etape diferite:

a) Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora
Căci visul piere în nimic
Fugind amîndurora

b) Și din atîta m-am ales
C-o *mînă de cuvinte*
Căror abia le dă-nțeles
Aducerea aminte.

Cărora trist acum le zic
Adio tuturora
Dacă duiosul lor amic
Peri amîndurora

Fără să contestăm maiestatea tragică a versurilor finale din textul definitiv („...un atît de sfînt noroc/*Străbătător* durerii"), nu putem să nu regretăm că s-au cufundat în labirintul variantelor tocmai acele versuri care evocau în mod atît de mișcător umbra unui poet rămas — după nenumărate dezilzii amare — cu o „mînă de cuvinte" abia înțelese[77].

[77] Despre poemul *S-a dus amorul* v. și reflecțiile lui A. Guillermou (*Genèse*, p. 300 — 307); e de reținut mai ales concluzia lui: „l'histoire de ce petit texte nous montre à partir de quel foisonnement de notions très riches il a été élaboré" (p. 307).

Un preludiu
la ultima elegie

Scanned with OKEN Scanner

O, mamă...

Pentru a evoca perioada în care — de la 1876 pînă la 1880 — s-au cristalizat particularităţile de fond şi de formă ale elegiei *O, mamă...*[1], trebuie să schiţăm pe scurt unele fapte din viaţa poetului. Ele ne permit să reconstituim calea pe care, poetul, lăsînd în urma lui, ca un strigăt de durere poezia postumă *Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci!* [2] a ajuns în sfîrşit, în ajunul unui an nou (1880), la una din realizările cele mai desăvîrşite ale „armoniei eminesciene".

Poezia postumă pe care am menţionat-o a fost scrisă fără îndoială sub impresia imediată a înmormîntării Ralucăi Eminovici[3]; prin urmare, nu e de mirare că ea oglindeşte, cu un realism neobişnuit, disperarea unui fiu care, de mult neînţeles de tatăl său[4], pierde, o dată cu moartea mamei, singurul sprijin al vieţii sale zbuciumate. Din această dezolare extremă au izbucnit şi versurile:

Nu ştiam ce-i de mine şi cum pot să rămîn
În lume-atît de singur şi-atîta de strein...

---

[1] Să adăugăm că titlul dat de noi acestui capitol se bazează în parte pe o observaţie justă a academicianului T. Vianu: „*O, mamă...* este un cîntec de leagăn pe care poetul, stăpînit de amintirea mamei, ş i - l m u r m u r ă înaintea marelui somn al morţii" (*Figuri şi forme literare*, Buc., 1946, p. 64). Despre legăturile tematice dintre: *O, mamă...* şi *Mai am un singur dor*, v. *ibid.*, p. 67—68; Augustin Z. N. Pop, *Contribuţii eminesciene* în CL, 1940/7, p. 12 şi extras, p. 2 şi urm. La Guillermou: *O, mamă...* (*Genèse*, p. 225).

[2] Publicată întîi în *Revista fundaţiilor*, VI, p. 7, iulie 1939, apoi în O. vol. IV, p. 269—272; note: *ibid.*, vol. V, p. 229—230. Despre relaţiile acestei poezii postume cu *O, mamă...* cf. O., vol. II, p. 169—170.

[3] Ultimii ani ai bietei mame îi caracterizează G. Călinescu în modul următor: „La desele supărări ce se vor fi ivit din pricina firii violente a lui Eminovici şi a pedagogiei sale sumare, s-a adăugat moartea unora din copii şi mai ales a doi din cei mari (Şerban şi Iorgu), morţi în plină vigoare bărbătească, aproape unul după altul. Aceasta trebuie să fie şi pricina boalei sale (cancerul) şi a morţii întîmplate curînd după moartea băiatului mai mare, Şerban (15 August 1876)" (*Viaţa*, p. 34—35).

[4] V. de ex. începutul unei scrisori berlineze care datează poate din primăvara anului 1874: „Dacă nu ţi-am scris pîn-acuma — cauza a fost neîncrederea cu care întîmpini orişice voinţă proprie a oricărui din fiii Dumitale... Eşti un părinte nenorocit... pentrucă vrei ca fiecare să trăiască şi să-şi măsure paşii după cum doreşti D-ta" (SDL, vol. IV, p. 119).

Totuşi poetul nu se lasă copleşit; la scurtă vreme după aceea mai caută sprijin şi speră a-l găsi la o femeie care — cel puţin după părerea acestui tînăr pasionat — ar fi în stare să înlocuiască, cu generozitatea ei, afecţiunea maternă. La această încercare disperată de a-şi găsi un refugiu face aluzie poetul însuşi într-o scrisoare adresată Veronicăi după moartea bărbatului ei [5]. Firește, tocmai o atare înţelegere nu prea era de sperat din partea uşuratecei doamne Micle despre care, de altfel, nici Eminescu nu vorbea totdeauna pe acelaşi ton entuziast [6]. În cele din urmă, rezultatul încercărilor de apropiere a fost o crudă dezamăgire care s-a suprapus suferinţelor provocate de moartea mamei. Tocmai nereuşita acestei tentative ne obligă să spunem că amintirea mamei n-a pălit nici o clipă în sufletul poetului; chiar atunci cînd a reînnoit încercările de a-şi găsi un sprijin şi un refugiu — de pildă pe lîngă prietena sa Mite Kremnitz —, este mereu obsedat de amintirea dureroasă a mamei dispărute; ca şi cînd mama sa ar fi rămas un ideal feminin pe care poetul căuta să-l regăsească în femeile care-l înconjurau. Pentru a dovedi acest fapt — şi nu trebuie să-l înţelegem neapărat ca pe ceva anormal —, e destul să citãm cîteva rînduri din însemnările (*Flüchtige Erinnerungen*) prietenei amintite, Mite Kremnitz:

„Manchmal schloss er die Augen, wenn wir einander gegenüber auf dem Confidente sassen u. sagte « ich habe Sie zu lieb » oder er erzählte mir von seiner Mutter, nach der er sich oft sehnte" [7].

De la 1876 pînă la 1879, în atmosfera acestei nostalgii „dureros de dulce", de la început înrudite cu dorul de moarte [8], motivele poeziei *O, mamă..* au trecut fără îndoială printr-o lungă perioadă de gestaţie, deşi deocamdată nu se ştie dacă existau şi ciorne anterioare ultimelor două copii, care sînt aproape identice cu textul definitiv. În orice caz, cînd poetul se hotărăşte, la 1 ianuarie 1880, să-şi aştearnă elegia pe hîrtie, el o avea de mult gata; de aceea poate să scrie atît de repede cele trei strofe, aproape fără nici o ştersătură importantă [9]. Să nu uităm totuşi că în toamna anului precedent, adică în 1879, s-a mai întîmplat ceva. Veronica, imediat după moartea soţului ei, sosise la Bucureşti pentru a-i da în sfîrşit lui Eminescu fericirea de mult aşteptată. Despre aceste zile (după care se va cristaliza textul definitiv al elegiei) ne înştiinţează din nou Mite, cu autenticitatea unui martor ocular:

---

[5] „Văzîndu-te", citim într-o scrisoare datată din vara anului 1880, „am ştiut că tu eşti singura fiinţă în lume, care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc, are să determineze întreaga mea viaţă". Tot acolo: „Zîmbetul tău, privirea ta au resfrînt-o [fericirea] asupra unei vieţi atît de izolate şi de lipsite de fericire, precum este a mea" (SDL, vol. IV, p. 136—137).

[6] Cf. şi versurile finale din *Pierdută pentru mine...*: „Spuneţi de ea tot răul de vreţi să-nnebunesc Că-i hetera, un monstru, că-i Satan — o iubesc!". O atitudine dîrză şi pasionată ca aceea pe care o găsim de multe ori şi la Ady faţă de iubitele sale. Comp. cu analiza poeziei *S-a dus amorul.*

[7] SDL, vol. IV, p. 13. « Cîteodată el închidea ochii în timp ce stăteam faţă în faţă pe fotoliile noastre şi spunea: „o iubesc prea mult" sau îmi vorbea despre mama lui de care îi era dor adesea" ».

[8] Vezi versul „Şi aş fi vrut cu dînsa ca să mă puie-n groapă" în poemul *Pierdută pentru mine.*

[9] Totuşi după părerea lui Perpessicius, ms. A „are toate caracterele unei improvizaţii repede aşternută pe hîrtie".

„Gegen Abend kam J. Negruzzi und erzählte, er sei Eminescu und Frau Micle auf der Strasse begegnet und Eminescu habe sie ihm als seine Braut vorgestellt – obgleich kaum sechs Wochen seit ihres Mannes Tode vergangen wären. Übrigens sähe das Brautpaar so strahlend aus, das man ihm nicht böse sein könne; sie verlebten augenscheinlich schon ihre Flitterwochen" [10].

Fericirea fu însă de scurtă durată şi numai aparentă [11], iar poetul, rămas din nou singur şi chinuit de bănuieli penibile în privinţa sănătăţii sale [12], nu mai avea altă scăpare decît să-şi caute un refugiu suprem într-o nouă manifestare a dorului de moarte [13], adică a unei nostalgii strîns legate de umbra singurei femei la sînul căreia, în copilărie, se simţise într-adevăr fericit.

Din această stare sufletească va răsări, în pragul unui an nou, adică în momentul predestinat cugetărilor retrospective, o genială improvizaţie [14] care se va transforma imediat în text definitiv: elegia, *O, mamă...*

Toate acestea sînt, firește, fapte bine cunoscute, deşi în vremea cînd Călinescu scria biografia lui Eminescu, nu-i stătea încă la îndemînă ediţia lui Perpessicius care ne călăuzeşte azi atît de bine în labirintul variantelor manuscrise. În orice caz, am crezut necesar să pun în relief această îndelungată oscilare a sentimentelor poetului, fiindcă sînt convins că în lipsa unor antecedente de acest fel n-ar fi luat niciodată fiinţă tripticul solid construit, care constituie planul elegiei în chestiune şi în cadrul căruia – ca pe un monument funerar roman cu frontispiciul separat în trei părţi de ghirlande mlădioase – sînt înscrise numele a trei morţi: mama, fiul şi iubita. Cu aceasta am ajuns la a doua problemă, şi anume la forma particulară a acestei elegii.

★

După părerea noastră, şi geneza formei poate fi „circumscrisă" – ca să reluăm expresia lui Perpessicius – „în sfera biografiei poetului" [15].

Unitatea de bază pentru gruparea versurilor în poezia *O, mamă...* e fără îndoială strofa de 6 versuri, adică sextina [16]. Cînd apare însă sextina pentru prima oară în opera lui Eminescu? În legătură cu această formă G. Călinescu retrimite la *Epigonii* şi la *Memento*

---

[10] *Op. cit.*, vol. IV, p. 17. „Spre seară a venit J. Negruzzi şi ne-a povestit că s-a întîlnit pe stradă cu Eminescu şi cu d-na Micle şi că Eminescu i-a prezentat-o drept logodnica lui, deşi nu trecuseră nici şase săptămîni de la moartea soţului ei. De altfel logodnici păreau atît de fericiţi, încît nu puteai fi supărat pe ei; după cît se pare, îşi petreceau atunci luna de miere".

[11] „Tu nu m-ai făcut fericit, şi poate că nu sînt nici capabil de-a fi", scrie Eminescu iubitei sale după săptămînile petrecute împreună în toamna anului 1879 (*op. cit.*, vol. IV, p. 137).

[12] Despre aceste bănuieli, sugerate poetului de Veronica însăşi v. Călinescu, *Viaţa*, p. 360–361.

[13] Vezi *Rugăciunea unui Dac* (1 sept. 1879, CL) şi *Dorinţa unui Dac*, poezie publicată ca var. E la *Mai am un singur dor*. Var. E_1, după Perpessicius, „e dedusă de-a dreptul din E"; ea «anticipează şi pregăteşte poema *O, mamă...*» (O. vol. III, p. 240).

[14] Să nu uităm ceea ce spune Perpessicius, în legătură cu var. E_1 (menţionată mai sus), despre ms.-ul datat din 1 ianuarie 1880: „*O, mamă* ... se află improvizată, cu aceeaşi peniţă, cîteva file mai departe" (O. vol. III, p. 240).

[15] O. vol. II, p. 169.

[16] Despre acest termen, care lipseşte din DLRLC, vezi Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 295.

mori (cu *Egipetul*), stabilind totodată că modelul acestei sextine cu ordinea *aabccb* e de căutat la Alexandrescu (v. de ex. *Unirea principatelor* DLRLC)[17].

Poeziile semnalate de Călinescu sînt însă scrise în versuri trohaice de 16(15) silabe iar *O, mamă...* în alexandrini (cu o cezură feminină neelidată la mijlocul versului și cu rime sau clauzule exclusiv masculine).[18] De cînd datează în istoria versului romînesc obiceiul de a grupa și alexandrinii în sextine? Prima poezie a lui Eminescu scrisă în această formă, cu ordinea *aabccb*, este *La Heliade* (1867); Perpessicius a recunoscut cu dreptate în ea unele ecouri din *Poetul murind*, traducerea lui Heliade din culegerea *Nouvelles Méditations* a lui Lamartine[19]. Din elegia lamartiniană care, din cauza conținutului ei, pare a-și fi lăsat amprenta pe sextina eminesciană, merită să cităm măcar o strofă:

Lamartine: *Le poète mourant*

La coupe de mes jours s'est brisée encor pleine:
Ma vie en longs soupirs s'enfuit à chaque haleine,
Ni larmes, ni regrets ne peuvent l'arrêter,
Et l'aile de la mort, sur l'airain qui me pleure,
En sons entrecoupés frappe ma dernière heure:
Faut-il gémir? faut-il chanter?...

Heliade: *Poetul murind*

A vieții mele cupă se sparse încă plină;
În lungi suspine viața-mi se duce și declină;
Nici lacrem', nici regrete n-o pot întîrzia.
În bronzul ce mă plînge în sonuri precurmate,
A morții mînă rece ultima-mi oră bate,
Să gem oar'? sau mai bine să caut a cînta?

La această strofă elegiacă, în care mai regăsim și alternarea clasică a rimelor feminine și masculine[20], vom adăuga imediat altă aplicare a formei moștenite de la Heliade: în 1868 Eminescu însuși a tradus în astfel de sextine

---

[17] Călinescu, *Op.*, vol. IV, p. 295—296.

[18] Pentru preponderența (aproape exclusivă) a rimelor masculine v. și *Despărțire* (publicat la 1 octombrie 1879). Rimele exclusiv masculine au o deosebită valoare expresivă de ex. în poezia lui Lermontov, cf. Iv. N. Rozanov, *Лермонтов мастер стиха*, Moscova, 1942, p. 22.

[19] Cf. Perpessicius, O. vol. I, p. 257—258. Despre forma traducerii lui Heliade v. declarațiile traducătorului însuși în *Cursu intregu de poesie generale*, 1868, vol. I, p. XLVIII.

[20] Transformarea versului al 6-lea într-un alexandrin normal e o modificare pe care Heliade a introdus-o sub influența lui Alexandrescu în traducerea lui citită în 1866 la Ateneul Romîn. Despre efectul pe care l-a produs această „poezie inedită" a bătrînului poet v. mărturiile citate de D. Popovici în Heliade, *Opere*, vol. I, p. 533. La Alexandrescu prima poezie scrisă în această formă e probabil *Așteptarea* (1838, vezi ed. I. Fischer, 1957, p. 461). Octosilabul final al lui Lamartine a dispărut și din traducerea anterioară (1845) a lui C. Bolliac, fiind înlocuit, în mod ciudat, de un vers trohaic de 11 silabe (cf. Popovici, *op. cit.*, p. 537).

Scanned with OKEN Scanner

Hektors Abschied, micul dialog liric scris de Schiller în versuri trohaice de 10 şi 9 silabe :

Schiller

Will sich Hektor ewig von mir wenden,
Wo Achill mit den unnahbar'n Händen
Dem Patroklus schrecklich Opfer bringt?
Wer wird künftig deinen Kleinen lehren
Speere werfen und die Götter ehren,
Wenn der finstre Orkus dich verschlingt?

Eminescu

Vrea Ector în vecie să meargă de la mine
Unde Ahil cu-a sale neàpropiali [21] mîne
Aduce lui Patroclu jertfiri pe ori-ce zi,
Cine-o 'nvăţa copilu-ţi în vremea viitoare
S-arunce lănci şi zeii Olympului s-adoare
Cînd Orcul de-ntuneric în sînu-i te-o-nghiţi.

Geneza sextinei eminesciene a fost străjuită de la început de două umbre : „poetul murind" şi eroul gata să coboare „la rîul stygic de glorie urmat". Prezenţa acestor figuri aproape simbolice explică în mod convingător de ce reapare tocmai această formă a sextinei şi în *Memento mori*. În toate cazurile amintite ordinea rimelor — moştenită din literatura franceză [22] — rămîne însă neschimbată. Pentru a explica geneza fazei a 2-a, caracterizată de apariţia rimelor împerechiate, trebuie să ne gîndim — în afară de o influenţă posibilă a unor modele străine [23] — în primul rînd la o interesantă evoluţie interioară. Ar fi o greşeală să nu presupunem un fel de încrucişare între sextina originală cu ordinea *aabccb* şi anumiţi alexandrini de tip dramatic cu rime împerecheate. Alexandrinii dramatici de acest fel îi găsim la Eminescu în anii 1868—1869 (epoca traducerii poeziei lui Schiller !), în fragmentele piesei *Mira*, iar mai tîrziu şi în *Melancolie* care nu e decît o nouă variantă a monologului lui Ştefan din piesa amintită. Cu poemul *Melancolie*, „genul" monologului liric scris în alexandrini cu rime împerecheate se introduce în mod statornic în opera poetului (cf. *Departe sînt de tine*, *Despărţire*, *Din valurile vremii* etc.). Totodată preferinţa rimelor împerecheate începe să-şi exercite acţiunea şi asupra sextinelor care se nasc în această perioadă, în preajma anului 1876—1877. Din toamna anului 1876 datează, precum am văzut, poema postumă *Pierdută pentru mine*... (sextine cu ordinea *aabbcc*), iar în cursul anului 1877 au fost redactate primele ciorne în sextine ale *Rugăciunii unui Dac* [24]. De forma acestor poeme (faza a doua)

[21] Despre acest cuvînt şi accentul său datorat lui Perpessicius v. O. vol. V, p. 20.
[22] Despre sextinele franceze cu rime alternate (*aabccb*, *aabaab*, *ababcc*, *aabcbc*) v. W. Suchier, *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, 1952, p. 187—188.
[23] Sextinele cu ordinea *aabbcc* sînt rare la francezi (Suchier, *loc. cit.*), însă destul de frecvente în literatura germană, de ex. la Lessing (*An die Kunstrichter*, *Der Schlaf* etc.), Herder (*Das neue Lied*, *Palästina*), Bürger (*Das Mädel, das ich meine*) etc.
[24] *Ibid.*, vol. II, p. 75 şi urm.

se deosebesc sextinele din care se va ţese *O, mamă...* (faza a treia) numai prin trei particularităţi :

a) o simplificare extremă a metrului, adică a alexandrinului romînesc;
b) predominanţa rimelor masculine;
c) ivirea unui fel de refren la sfîrşitul fiecărei strofe.

Să examinăm acum pe scurt fiecare din aceste particularităţi.

Ritmul. – Vom împărţi alexandrinii în emistihuri. Metrul însuşi, cu ritmul lui iambic, e reprezentat de realizarea ritmică A, adică :

∪ / ∪ / ∪ / ∪
O, mamă, dulce mamă (acatalectic)
∪ / ∪ / ∪ / ∧
la tine tu mă chemi (catalectic)

E interesant de notat că emistihul catalectic se identifică perfect cu ritmul iambic / ∪ / ∪ / pe care-l cunoaştem din *Mai am un singur dor* [25] ceea ce a şi permis poetului să intercaleze în *O, mamă...* unele expresii şi structuri ritmice aplicate anterior în var. E[1] a poeziei amintite (ms. 2276, f. 41) : „Simţind cum teiul meu/Asupră-mi umbreşte,/Eu voiu dormi mereu/ Mereu el va creşte" (O. vol. III, p. 244).

Ritmul iambic binar (∪ / ∪ / ∪ / [∪]) predomină în poezia întreagă. Nu găsim în *O, mamă...* decît o singură variantă care nu prezintă această realizare perfectă a metrului, şi anume aceea în care sînt numai două silabe accentuate : a 2-a şi a 6-a. Astfel se obţine tipul ritmic B, adică :

∪ / ∪ ∪ ∪ / ∪
Pe freamătul de frunze (acatalectic)
∪ / ∪ ∪ ∪ / ∧
de toamnă şi de vînt (catalectic)

Aceste două variante[26] dau naştere la 4 combinaţii, dintre care combinaţia mixtă AB e atestată de 7 ori (vers. 1, 3, 7–10, 14), combinaţia omogenă AA de 6 ori (vers. 5–6, 11–12, 13, 18), cealaltă combinaţie omogenă, adică BB, de 3 ori (vers. 4, 15–16), în sfîrşit combinaţia mixtă BA numai de 2 ori (vers. 2, 17). Din punctul de vedere al armoniei eminesciene faptul cel

[25] V. indicaţiile ritmice ale poetului însuşi : O. vol. III, p. 241, 280. Despre geneza schemei metrice în care s-a scris *Mai am un singur dor* v. ultimul capitol).

[26] Fireşte, nu toate „ictus"-urile sînt de aceeaşi intensitate. În emistihul „tu *vei* dormi *mereu*" „ictus"-ul întîi e desigur mai slab decît al 2-lea sau al 3-lea. Totuşi aceste deosebiri secundare joacă un rol relativ redus în „fonologia" versului ; Eminescu însuşi, precum o ştim din notaţiile sale de ritm, deosebea numai silabe neaccentuate şi scurte (∪), pe de o parte, şi silabe accentuate şi ceva mai lungi (/), pe de alta. Se înţelege de la sine că, pentru a adînci cunoaşterea versului romînesc ar fi necesar să se studieze cel puţin cîteva poezii mai scurte, ca cea de faţă, cu instrumentele foneticii experimentale (durata silabelor, variaţiile intonaţiei, intensitatea accentului etc.). Să nu se uite însă niciodată observaţia lui Meillet : „La langue opère, non avec des durées objectives, mais avec le sentiment qu'ont les sujets parlants d'une opposition entre syllabes brèves et syllabes longues" (*Les origines indo-européennes des mètres grecs*, Paris, 1923, p. 26).

mai important e desigur predominanța realizărilor pur iambice la sfîrșitul fiecărei strofe și numărul ridicat al pasajelor de o remarcabilă omogenitate ritmică (vers. 5—6, 7—10, 11—2, 14, 15—6). E interesantă și repartizarea diferitelor posibilități după emistihuri. În emistihul I tipul metric A e atestat de 12 ori, iar B de 6 ori, pe cînd în emistihul II proporția e inversă : unui total de 11 tipuri metrice B i se opun aici numai 7 tipuri A. Toate aceste amănunte oglindesc în mod curios elementele obiective ale unui ritm corespunzător notei dominante : „Posa per sempre...” [27].

Natura rimelor. Ajungem la concluzii asemănătoare și analizînd rimele (chiar și în *Despărțire* găsim numai o pereche de rime feminine : *aproape/pleoape*). În poeziile anterioare, pe care le-am amintit în legătură cu evoluția formei strofice, se constată o tratare dublă a rimelor. În toate cazurile, cînd Eminescu adoptă o formă strofică fixă, repartizarea rimelor e determinată de însăși această formă : în oda *La Heliade*, de exemplu, structura strofei cere ca rimele *aa* și *cc* să fie neapărat feminine, iar rimele *bb* masculine. Aceeași repartizare riguroasă a rimelor caracterizează *Epigonii*, *Memento mori*, *Egipetul* etc. Pe de altă parte, alexandrinii eminescieni de origine dramatică nu admit de loc o alternanță atît de regulată ; în cele 38 de versuri din *Melancolie* găsim 22 de rime feminine și numai 16 rime masculine. Proporția se schimbă în mod semnificativ în monologul interior *Departe sînt de tine*, unde unui total de 16 rime masculine i se opun numai 2 rime feminine foarte caracteristice : *picuri / nimicuri* [28]. De la 1876, descoperirea efectelor legate de o aplicare exclusivă a rimelor masculine sau feminine [29] pătrunde treptat și în sextinele compuse din versuri împerecheate : în *Pierdută pentru mine*... 6 sextine — între altele și una din cele două în care se evocă înmormîntarea mamei (vers. 73—78) — conțin numai rime masculine. După părerea noastră, toate aceste „prefigurații” au pregătit terenul pentru rimele exclusiv masculine care delimitează în mod atît de hotărît fiecare vers din *O, mamă*.... Însă ce rime sugestive s-au ales pentru acest prilej! De mult s-a insistat asupra valorii expresive a lui *ĭ* final — sau, mai bine-zis, a palatalizării (*m'*) — în versurile :

O mamă, dulce mamă, din negură de vremi,
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi... [30]

[27] În alte poezii, repartizarea variantelor ritmice poate fi chiar și în această perioadă a activității lui Eminescu, cu totul diferită. În *Departe sînt de tine*, de pildă, structura iambică a emistihului al doilea e mai evidentă : toate accentele (tipul A) sînt păstrate în 11 cazuri, iar numai două accente (tipul B) în 7 cazuri. Unele versuri prezintă trei silabe neaccentuate (tipul C) la începutul versului : „În sărutări *unim* noi / sărmanele vieți”. Astfel de versuri mai „neregulate” sînt frecvente și în *Pierdută pentru mine*..., ca bunăoară următoarele : „*Fii binecuvîntată* și fericită tu !” (vers. 7), „Și-n a *mea* socotință mă *simt atît* de *mic*” (vers. 11) etc. Toate aceste divergențe ar trebui examinate într-un studiu amănunțit despre tehnica alexandrinului la Eminescu.

[28] Vezi și sonetul *Afară-i toamnă*.

[29] Ca exemplu al predominanței rimelor feminine să amintim în primul rînd sonetele ; despre expresivitatea rimelor exclusiv feminine din *Afară-i toamnă* v. studiul meu publicat în volumul omagial oferit lui E. Petrovici (Cerc. L., Supl. la vol. din 1958) și (sub o formă remaniată) în volumul de față.

[30] Vezi discuția la A. Rosetti, *Mélanges de linguistique et de phonologie*, București, 1947, p. 100 și urm.

dar nu s-a subliniat destul faptul că la aceste rime „muiate" de la început se asociază, pe de o parte, alte rime „muiate" (cf. *plîngi / frîngi*; s-o-*ngropi/stropi*), pe de alta, unele rime nu mai puțin expresive care conțin un diftong terminat cu semivocala *u*. Toate aceste efecte fonetice estompează în mod considerabil clauzula iambică obligatorie (∪ ⏑), comunicînd ceva din „morbidezza" lor și rimelor pur consonantice *mormînt/de vînt*; *murim/ţintirim*. În *mormînt/de vînt* poetul ne impresionează cu timbrul curat românesc al vocalelor tonice [31], iar în *murim/ţintirim* [32] găsim la sfîrșitul rimei un *m*, adică sonanta, unul din fonemele cele mai apropiate de vocale. Efectul cumulativ al acestor rime — aproape inimitabile în celelalte limbi romanice — justifică întru totul părerea lui Slavici, după care Eminescu „avea multă slăbiciune pentru muzica limbii românești; ceea ce-i atingea plăcut urechea, erau mai ales sunetele *ea, oa, ie, a*, și *i*" [33].

Refrenul. Repetarea „parțială" a aceluiași vers la sfîrșitul fiecărei strofe dă acestei elegii ceva din structura unui „lied" german sau a unei „chanson" franceze. Acest curios refren care reia numai începutul și sfîrșitul versului final constituie, cu ritmul său riguros binar, un element stilistic aproape unic în arta lui Eminescu:

Mereu se vor tot bate, tu vei *dormi mereu.*
Mereu va creşte umbra-i, eu voi *dormi mereu* [34].
Mereu va plînge apa, noi vom *dormi mereu.*

---

[31] Obiecția că sunetul *î* există de pildă și în rusește nu e valabilă; în limba rusă nu găsim niciodată o silabă care s-a terminat cu *-înt*; efectul produs de *î* românesc e potențat de interdependența vocalei și a mediului consonantic. Vezi și cap. *Din problematica sonetului eminescian.*

[32] Pentru a ilustra efectul acustic al rimelor terminate cu *-m* să citățm două strofe din *Dorința unui Dac* (var. E E[1]):

a) „S'aud cu ochiu-nchis / Cîntare de bucium / Să uit ca și în vis / Durere și sbucium".
b) „Și'n visurile-adînci / Lipsite de sbucium / mi-a răsuna din stînci / Cîntare de bucium" (vol. III, p. 243—245).

Am putea cita și minunatul vers „Sînt însetat de somnul pămîntului s-adorm" din *Apari să dai lumină.* Poezia aceasta începută sub titlul de *Cine ești*, e cu atît mai importantă, cu cît ea prezintă — ca și *O, mamă...* — sextine cu ordinea *aabbcc* și cu rime exclusiv masculine. Primele ciorne datează tot din anii 1879—1880 (O. vol. V, p. 490 și urm.).

Alegerea rimelor celor mai adecvate era întotdeauna o preocupare dominantă a esteticii versului de pildă la Verlaine: în cîntecul „Ta voix grave et basse" (Lucien Létinois, XXIV, în vol. *Amour*) expresivitatea rimelor e evidentă:

Ta voix grave et *basse* — O*rage*, ta *rage*
Pourtant était d*ouce* — Tais-la, que je c*ause*
Comme du vel*ours*, — Avec mon a*mi*
Telle, en ton disc*ours*, — Qui semble endor*mi*
Sur de sombre m*ousse* — Mais qui se repo*se*
De belle eau qui p*asse.* — En un conseil *sage*...

De notat că și în acest caz avem a face cu o elegie; ca și cînd aceste rime, cu dulcile lor acorduri, s-ar naște de-a dreptul din această atmosferă elegiacă.

[33] Vezi I. Slavici, *Amintiri*, 1924, p. 37, citat de Al. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 350. Tot Slavici face elogiul muzicalității primelor versuri din *O, mamă...* (v. O. vol. III, p. 352).

[34] Cf. în var. E[1] la *Mai am un singur dor* (O. vol. III, p. 246): „*Eu voiu dormi mereu/ Mereu el va creşte*".

De unde vine ideea acestui curios refren? Deşi se întîlnesc refrene (întregi sau „parţiale") şi în istoria europeană a sextinei [35], refrenul aplicat aici de Eminescu nu poate fi separat de un alt refren cunoscut poetului şi anume de acela pe care-l găsim în *Serenada*, cîntec tradus din piesa *Marie Tudor* de Victor Hugo. Această traducere datează poate din anii 1874—1876 (O. vol. V, p. 630); ea ni s-a păstrat însă numai într-o copie mai recentă, făcută după îmbolnăvire (1884—1889, O. vol. IV, p. 547; cca 1887, O. vol. V, p. 630 şi ed. bibliofilă, p. 633). Refrenul *Serenadei*, îmbinat cu aluziile aeriene ale conţinutului, constituia deci pentru Eminescu o adevărată obsesie muzicală şi afectivă. De vreme ce în ediţia lui Perpessicius nu s-a reprodus originalul francez al acestei „chanson", credem nimerit să dăm aici în două limbi cîntecul lui Fabiano Fabiani:

V. Hugo	Eminescu
Quand tu dors, calme et pure,	Cînd tu d o r m i lină, pură
Dans l'ombre, sous mes yeux	Sub ochiul meu umbros [,]
Ton haleine murmure	Suflarea ta murmură
Des mots harmonieux.	Cuvînt armonios,
Ton beau corps se révèle	Pe corp neacoperită
Sans voile et sans atours...	Lipsindu-ţi vălul tău;
Dormez, *ma belle*,	*O*, d o r m i, *o*, d o r m i *iubită*,
Dormez *toujours*.	*O*, d o r m i, *o*, d o r m i *mereu*.
Quand tu me dis: Je t'aime!	Cînd r î z i, pe a ta gură
O ma beauté! Je crois...	Amorul a descins,
Je crois que le ciel même	Orice prepuitură [36]
S'ouvre au-dessus de moi!	Deodată s-a şi stins;
Ton regard étincelle	Zîmbirea ta-i ferită
Du beau feu des amours...	De orice cuget rău;
Aimez, *ma belle*,	*O*, r î z i, *o* r î z i *iubită*,
Aimez *toujours*.	*O*, r î z i, *o*, r î z i *mereu*.

[35] Refrene încheind o sextină se găsesc atît la Chamisso (*Blauer Himmel, Don Quijote, Es ist nur so der Lauf der Welt*), cît şi, mai devreme, la Herder (*Das neue Lied, Der Einstanz*). În poezia din urmă şi refrenul lui Herder e „parţial" ca acela al lui Eminescu:

So gleiten wir, Brüder, mit frühlichen Sinn
Auf eherner Tiefe *das Leben dahin*.
. . . . . .
So schweben wir, Brüder, mit fröhlichem Sinn
Im himmlischen Saale *das Leben dahin*.

Mai e de amintit că ritmul poeziei lui Herder e identic cu acela al versurilor catalectice din *Mortua est!* („Un *vis* ce îşi *moaie* aripa-n *amar*"), iar rimele sînt şi la Herder toate masculine ca la Eminescu în *O, mamă...* Despre toate aceste amănunte v. articolul meu *Observaţii asupra poeziei „O, mamă..." de M. Eminescu*, în LR, 1959/3, p. 41, unde n-am vorbit încă de relaţiile posibile cu *Serenada* tradusă din V. Hugo.

[36] Comp. cu cuvîntul (învechit): *prepuitor* „cel ce prepune, ce face să se nască bănuieli nedrepte asupra cuiva" (CA).

În a treia strofă, prelucrarea lui Eminescu se detașează și mai mult de textul francez. Întreaga strofă eminesciană rezultă dintr-o singură frază: „*Cînd* tu cînți...", sugerată probabil, din punctul de vedere al compoziției, de versurile 1 și 9: „Cînd tu *dormi*..."; „Cînd rîzi...":

Vois-tu? toute la vie	Cînd tu cînți, alintată
Tient dans ces quatre mots,	Pe brațele-mi, la sîn,
Tous les biens qu'on envie,	Auzi cum cîteodată
Tous les biens sans les maux!	Gîndu-mi răspunde lin;
Tout ce qui peut séduire,	Cîntul tău resuscită
Tout ce qui peut charmer...	O zi din traiul meu;
Chanter et rire,	O, cînt-a mea *iubită*,
Dormir, aimer!	O, cîntă dar mereu.

Dat fiind că și metrul este acela și în amîndouă refrenele („O, dormi, o dormi iubită / O, dormi, o, dormi mereu" ~ „Mereu se vor tot bate, / tu vei dormi mereu"), toate aceste corespondențe ne obligă să presupunem o anumită filiație între *Serenadă* și *O, mamă*... În amîndouă cazurile refrenul, împreună cu paralelismul său, rezultă în mod organic din desfășurarea gîndurilor. De aci funcțiunea nu numai afectivă, ci și logică a refrenului, acest vers deosebit de expresiv, menit să sublinieze caracterul tripartit al expunerii. Totodată el contrabalansează și curgerea uniformă a alexandrinilor împerecheați „κατὰ στίχον".

Particularitățile ritmice descrise mai sus înconjoară fiecare cuvînt, chiar și cel mai simplu, cu o rezonanță deosebită. Sîntem firește departe de acea „Kunstsprache" meșteșugită și plină de neologisme cu care debutase adolescentul de 16 ani. S-ar putea afirma fără exagerare că, în epoca de maturitate, poetul împărtășea părerile — formulate aproape la aceeași dată — de Macedonski în privința sobrietății vocabularului poetic: „Zi *privighetoare*, iar nu *filomelă*... zi *trandafir*, iar nu *roză*... *miros*, iar nu *parfum* și, în nici un caz, nu zice *profum*. *Aură* în loc de *adiere*, nu mai merge. Uită *zefirii* și zi *vînturețe*... *Azur* și *pur* se iartă uneori, în hatîrul rimelor..." [37].

Nici Eminescu, în perioada lui de maturitate, nu mai zice *profum* [38] și totuși știe să creeze cu cuvintele sale adînc „trăite" un farmec acustic demn de a fi comparat cu al lui Shelley sau Keats, în momentele lor cele mai inspirate. Auzul e atît de captivat de aliterațiile expresive de tot felul („Pe *f*reamătul de *f*runze"; „*S*e *s*cutură *s*alcîmii", „de-*apur*urea *apro*ape"; „*m*ereu va *p*lînge a*p*a" etc.) [39] și mai ales de frecvența consoanei *m* — adevărat „punct de orgă"

---

[37] A. Macedonski, *Opere*, ed. T. Vianu, vol. IV, p. 44.

[38] Cuvîntul regăsit de Al. Rosetti și la G. Baronzi (*Limba lui Eminescu*, p. 314). În legătură cu eliminarea neologismelor inutile avem de semnalat și influența covîrșitoare a lui Maiorescu (v. de ex. *Critice*, vol. I, p. 217 și urm.).

[39] Totodată să nu uităm că aliterațiile amintite se stabilesc totdeauna între părțile unei sintagme; prin urmare, ele sînt perfect motivate, din punct de vedere logic și gramatical. Despre majoritatea aliterațiilor eminesciene se poate spune ceea ce A. Meillet a scris despre aliterațiile vedice (care, dealtfel, nu erau cu totul necunoscute nici lui Eminescu): „Le rapprochement de mots ayant même initiale qu'on observe dans beaucoup de formules védiques... a un tout autre caractère [que l'allitération latine]: c'est un fait de paronomase, liée à une communauté de sens... (A. Meillet, *op. cit.*, p. 15).

ca plînsul unui mi-bemol într-un preludiu de Chopin (cf. vers. 11—12: „Simți-o-voiu odată, umbrind mormîntul meu... Mereu va crește umbra-i, eu voi dormi mereu") — încît aproape nu se observă schimbările de sens și inovațiile de ordin frazeologic. Totuși, vălul melancolic al eufoniei nu estompează nici alte efecte; vom încerca deci să le scoatem pe rînd la iveală, studiind mai întîi cîteva fapte lexicale, apoi cele morfologice și oprindu-ne, drept încheiere, la unele fenomene sintactice.

*

Pentru a arăta, în ce măsură a reușit Eminescu să-și „sublimeze" lexicul și frazeologia (mărginindu-se totuși la mijloacele de expresie cele mai simple!) nu e lipsit de interes să stabilim o paralelă între două strofe din *Pierdută pentru mine*... și strofa I din *O, mamă*...:

Fe maicà-mea sărmană atîta n-am iubit-o
Și totuși cînd pe dînsa cu țărnă { <am> / a }[40] coperit-o
Părea că lumea-i neagră, că inima îmi crapă
Și aș fi vrut cu dînsa ca să mă puie-n groapă...
Cînd clopotul sunat-au, plîngea a lui aramă
Și rătăcit la minte strigam: unde ești, mamă?

Priveam în fundul gropii și lacrimi curgeau rîu
Din ochii mei nevrednici pe negrul ei sicriu;
Nu știam ce-i de mine și cum pot să rămîn
În lume-atît de singur și-atîta de strein
Și inima-mi se strînse și viața-mi sta în gît —
Dar ca de-a ta iubire tot nu am plîns atît.

Nimic asemănător cu această redare tragică a impresiilor imediate nu găsim în prima strofă din *O, mamă*... chiar dacă ținem seamă de încercările conținute în ms-ul 22761, f. 46 (reprodus la facsimile, O. vol. II, p. 171). Să citățm deci și acest text, sub forma unor interpolări:

O[41] mamă, dulce mamă, din negură de vremi
Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi.
{ <De asupra> / Deasupra } criptei negre[42], a sfîntului mormînt
{ <Sălcîmii[43] își scutur floarea> / Se scuturà salcîmii } de toamnă și de vînt,
Se bat încet din ramuri { <ș-ascultă> / îngînă } glasul { <meu> / tău }
Mereu { <ei se vor> / se vor tot } bate, tu vei dormi mereu

[40] Corecție făcută pe baza ms.-ului 2262, f. 23.
[41] Din manuscrise lipsește virgula pusă după *o*!
[42] Despre această virgulă, atît de necesară, v. observațiile noastre făcute mai jos.
[43] Vezi facsimilul. În lecțiunea lui Perpessicius: *Sălcîmi*. Ar trebui să presupunem pronunțarea următoare: „Sălcîmii-și scutur floarea..." Forma *sălcamii* [= *sălcîmii*?] (v. ms.-ul 2276[1], f. 46), cu *ă* în loc de *a* e cu totul neobișnuită.

E evidentă deosebirea chiar în ce privește chemarea mamei. *Maică-mea sărmană* e o expresie mult mai apropiată de realitatea limbii vorbite decît expresia esoterică „*dulce mamă*", care, deși nu e atît de stilizată ca „O *dulce*-al nopții mele Domn" în *Luceafărul*, totuși nu este atît de curentă cum ar fi de pildă în ungurește expresia *édesanyám*. În orice caz, epitetul *sărman* putea fi o aluzie la nenorocirile vieții Ralucăi [44], după cum am putea la fel de bine să-i conferim valoarea lui din vorbirea curentă. Epitetul *dulce* e cu totul diferit: el ne amintește mai ales de una din formulele cu care a început Eminescu o scrisoare adresată Veronicăi: „*Dulcea* mea amică" (cf. jos, în textul scrisorii: „Tu știi, *dulce* și nobilă amică . . .") [45]. Aceste expresii, care la Eminescu pot fi regăsite și în afară de stilul epistolar (cf. „Iubesc o fată . . . *dulce* ca visele mării")[46], nu trebuie considerate drept calcuri după modelul german *süsse Mädel* [47], ci mai mult ca un caz de aplicare a posibilității (existente și în alte limbi romanice) de a califica de *dulce* o ființă (mai ales, o femeie) iubită [48]. În *dulce* nu mai e nimic întristător ca în epitetul *sărman*. Epitetul *dulce* evocă numai relațiile afective ce există între vorbitor și persoana calificată; totodată el sugerează ceva din afabilitatea și blîndețea Ralucăi. Expresia *dulce mamă* ne arată cum știe Eminescu să se ridice, chiar și cu ajutorul cuvintelor de toate zilele, deasupra expresivității limbii vorbite. De altfel nu e exclus ca expresia *mamă dulce* să se explice pur și simplu prin influența unor graiuri romîne din Ardeal, auzite de Eminescu în tinerețe (cf. L. Gáldi, ALH, XI, p. 439). În ceea ce privește limba literară, un exemplu anterior pentru *mamă dulce* a fost semnalat la A. Pelimon (1864, v. Aug. Z. N. Pop, *op. cit.*, p. 9).

Tot în vers. 1 găsim expresia *din negură de vremi*. Nu pentru prima dată apare această împerechere de cuvinte sub pana poetului; răsfoind variantele poeziei *Din valurile vremii* (în care vers. 10 e următorul: „Cum oare din *noianul de neguri* să te rump?"), putem stabili, pe baza ciornei A (O. vol. III, p. 216), începutul anului 1878 ca dată cînd o expresie asemănătoare e întrebuințată prima oară de Eminescu. Din punct de vedere semantic, există oarecare înrudire între *din negură de vremi*, *din noianul de neguri*, pe de o parte, și *din valurile vremii* pe de alta; în această privință e semnificativ — ca un fel de interpretare — vers. 1 din var. A a aceleiași poezii („Din *valuri de aduceri aminte* îmi răsai . . ."), precum și ultimele versuri, de multe ori refăcute, din var. B² („Doar *în deșertul nopții*/Și-astfel *în întuneric* eu < brațul îmi > dreapta mi-o întind Din valurile vremii, <să pot> cum fugi, să te cuprind". O. vol. III, p. 219). Precum reiese din aceste analogii, expresia *negură de vremi* e aproape sinonimă cu *valurile de aduceri aminte*, *valurile vremii* etc., adică cu impresia pe care o dă pălirea treptată a amintirilor. La Eminescu expresia *negură de vremi* are deci o adîncă semnificație personală și se deosebește în mod vădit de expresia cu totul

[44] Cf. tot la Eminescu: Din *sărmana* noastră viață, am durat roman întreg" (citat de DLRLC, s.v. *sărman*).
[45] SDL, vol. IV, p. 136.
[46] Exemplu semnalat de DLRLC, s.v. *dulce* 4.
[47] Citat de *Sprach-Brockhaus*, 1942, s.v. *süss*.
[48] Chiar în vechea literatură franceză se întîlnește expresia *douce amie*, de ex. în cupletul XXIII din Aucassin et Nicolette: „Je vous reverai encor, suer *douce amie*" (ed. M. Roques, p. 24).

impersonală *negura timpilor*, întrebuințată de pildă de Odobescu [49]. Dacă luăm în considerare faptul că în graiurile moldovenești există și expresia *negura minții*, atestată de pildă la Sadoveanu [50], interpretarea expresiei *negură de vremi* într-un sens atît de personal ne pare cu atît mai justificată.

Deosebirea ce există între expresiile *maică-mea sărmană* și *dulce mamă* ne-a dovedit că poetul căuta să se libereze de cătușele unor impresii extrem de dureroase; schimbarea epitetelor ne obligă să ne gîndim la un fel de idealizare a realității. Aceleași sforțări caracterizează, în vers. 3, și descrierea „*sfîntului* mormînt". Simpla *groapă* de care era vorba în *Pierdută pentru mine* [51] se preface, sub valul amintirilor, într-o *criptă neagră*, la care, în prima redactare a textului, se adaugă ca apoziție un calificativ de ordin afectiv.

Deasupra criptei negre, a sfîntului mormînt

De cînd virgula a dispărut — poate din voia poetului —, mormîntul Ralucăi *s-a* mărit — evocarea mormîntului capătă o dimensiune nouă, un fel de profunzime — cel puțin în imaginația cititorilor. Nici epitetul *sfînt* nu și-a păstrat înțelesul obișnuit. La poetul nostru și acest epitet aparține sferei unor simțăminte individuale. Înțelesul de „scump, iubit" e dealtfel aproape același ca și în versurile:

Sînt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece
Din ceasul *sfînt* în care ne-ntîlnirăm... [52]

În schimb un alt cuvînt evocă realități mai umile, din viața satelor. Dialectalul *țintirim* la Eminescu, ca și la alți scriitori moldoveni, denumește un modest cimitir de țară [53]. Pe Eminescu îl va fi impresionat desigur și sonoritatea deosebită a acestui cuvînt [54].

Pentru a generaliza cele spuse, am putea afirma că în textul liedului elegiac *O, mamă...* s-au introdus numai acele vorbe „simple" care — precum

---

[49] „Căta-vom a descoperi, *prin negura timpilor* preistorici, pe sălbaticii primitivi ai pămîntului" (DLRLC, s.v. *negură*). Despre întrebuințarea metaforică a cuvîntului *negură* și a cîtorva sinonime vezi T. Vianu, LR, 1958/6, p. 38—39.

[50] „Clipe scurte, icoane, totuși îmi rupeau *negura minții* ca niște lumini pîlpîitoare" (DLRLC, s.v. *negură*).

[51] Mormîntul părinților e cunoscut din descrierea lui Călinescu (*Viața*, p. 35) care pare a fi vizitat cimitirul din Ipotești pentru a vedea și bisericuța de lemn de acolo, „pleoștită, joasă și cu ochiuri mici de fereastră ca orice casă de țară".

[52] Versurile inițiale ale acestui sonet pot fi comparate, din punct de vedere semantic, cu cunoscutul sonet al XXXIX-lea al lui Petrarca: „*Benedetto* sia'l giorno e'l mese e l'anno E la stagion e'l tempo e *l'ora* e'l punto..." — În ce privește expresia „teiul *sfînt* și dulce", ea pare a fi de origine folclorică (Aug. Z. N. Pop, *op. cit.*, p. 14).

[53] V. exemplele aduse de DLRLC, îndeosebi următorul citat din Sadoveanu: „Mormîntul ei, ca al tuturor în tristele noastre *țintirimuri*, n-avea nici un semn și nici o floare". Desigur, nu e „un cimitir modern nici acela despre care în *Melancolie* se spune că „cu strîmbe cruci veghează".

[54] Comp. cu analiza sonetului *Veneția* (p. 338) și cu următorul vers din *Melancolie*: <O. vol. I, p. 377: Și *cimitirul* doarme și crucile veghează> Și *țintirimul* <O. vol. I, p. 380: doarme> singur cu strîmbe cruci veghează. Și din punct de vedere ritmic, *țintirim* putea să fie preferabil, din cauza primei sale silabe „semilungi" (⏑ ∪ ⏓).

ne-o arată o serie de analogii — constituiau pentru poet cuvinte deosebit de revelatoare. Această năzuinţă e dovedită şi de faptul că strofa a 2-a nu e altceva decît transcrierea în alexandrini a trei strofe „testamentare" din var. E¹ pentru *Mai am un singur dor* (O. vol. III, p. 245–246). Din aceste strofe din urmă avem chiar trei redactări a căror dezvoltare ne arată bine cu ce siguranţă intuitivă înainta poetul de la o variantă la alta:

a) Iar tu iubita mea
Văzîndu-mă *veşted* [!]
Tu nu* [mai*] în genunchi
Nu-mi plînge la creştet.

b) Tu dragă să-mi semeni
Văzîndu-mă veşted
Şezînd la căpătîi
Nu-mi plînge la creştet

c) Iar tu iubita mea
Nu-mi plînge la creştet
Din toi un ram îmi ia
Ci care-i mai veşted.

Precum se vede, o mare parte a şlefuirii stilistice s-a săvîrşit în legătură cu aceste texte premergătoare ceea ce, firește, a înlesnit mult „improvizarea" poeziei *O, mamă*... Mai departe, de la strofa următoare, ms. E¹ conţine numai două variante:

a) Alături să-mi îngropi
Iubito o ghindă
De-asupra negrei gropi
<Ea ram> / În sus } să se-ntindă

b) <O creangă> / La capu-mi } să-l îngropi
Iubito, } <alături> / aice
Din ochii tăi doi stropi
Asupra-i să pice

<Şi dee*-n mugurul
Un mugur stejarul>
Să simt cum trupul meu
Crescînd, îl umbreşte
Eu voi dormi mereu
Mereu ea va creşte [55].

Simţind cum teiul meu
Asupră-mi umbreşte
Eu voi dormi mereu
Mereu el va creşte.

Din citatele noastre reiese că multe rime caracteristice provin, de asemenea, din acest text cu puţin anterior primei ciorne în care apare, precum am spus, liedul cunoscut în toată frumuseţea lui.

Din punct de vedere morfologic şi sintactic textul definitiv s-a cristalizat relativ uşor. Morfologia poeziei s-a limpezit, deoarece s-au eliminat din ea toate formele prea familiare ori de-a dreptul „necorecte" (după normele limbii din perioada de maturitate). În vers. 4, în loc de „salcîmii [-î] şi scutur" [56] (var.

[55] Unele motive din var. a) au fost reluate mai tîrziu de I. Pillat în elegia *De voi muri* (în volumul *Limpezimi*); deocamdată rămîne însă de lămurit, dacă Pillat a cunoscut varianta în chestiune (nepublicată nici de C. Botez, cf. p. 516).

[56] Despre formele verbale de acest fel v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 345.

A—B) s-a introdus „Se *scutură* salcîmii"; din versul 6 (var. A) s-a eliminat o formă de viitor mai apropiată de limba vorbită: „Mereu *s-or* bate"; aceeași soartă a avut și expresia „Și vîntu-*o bate* dulce" din vers. 17. Să mai amintim că viitorul de tipul „Mai *suna-vei*, dulce corn ?" s-a păstrat într-un caz în vers. 11: „*Simți-o voi*, cum crește" (var. A), în textul definitiv „*Simți-o-voi* odată", însă s-a sacrificat în vers. 17, unde i s-a substituit o curioasă împerechiere de cuvinte prezentînd un hiat (expresiv ?) și o aliterație internă care pare a evoca un zgomot cadențat de valuri:

<Și vîntu-o bate dulce sunînd la capul meu>
<Simți-te-voi aproápe pe veci de *pieptul* meu>
De-apururea aproape vei fi de sînul meu...

În ceea ce privește structura sintactică a elegiei, ea a fost de la început de o mare simplitate. Numai două cazuri de „*enjambement*" [57] propriu-zis sînt tolerate (vers. 1—2; 3—4). În alte pasaje, ca în vers 7—8 și 13—14 propozițiile subordonate (una temporală, alta ipotetică) preced cele principale; cu toate acestea, de la vers. 5 sfîrșitul unei propoziții coincide totdeauna cu acela al versului, iar în nu mai puțin de 10 cazuri (vers. 5—6, 11—12, 18) fiecare emistih e o propoziție întreagă (fie verbală, fie gerundivală) [58]. Această repartizare a propozițiilor ar sugera cititorului nu numai sentimentul de echilibru, ci și un fel de monotonie ritmico-sintactică, dacă formelor de indicativ pur descriptiv sau, mai bine-zis, de „prezent etern" din strofa 1 nu li s-ar opune dinamismul formelor de conjunctiv-optativ din strofele 2—3, adică din partea „testamentară". De la strofa a 2-a încoace conjunctivul evocă însă viitorul cu o supremă resemnare, adică cu același sentiment cu care ciobanul din *Miorița* își așteaptă moartea. Soarta se va împlini; de aci certitudinea anunțată de formele de viitor puse în refren. Totodată aceste forme de viitor, purtate de un ritm din ce în ce mai puternic, prevestesc nu numai Nirvana, adică contopirea omului învins cu forțele creatoare ale naturii [59], ci, și triumful unei arte care — „de necessitate faciens virtutem" — va ieși victorioasă din toate încercările vieții.

---

[57] „Enjambement"-ul ca procedeu de sintaxă poetică nu s-a studiat încă conform cerințelor moderne. Despre rolul „enjambement"-ului în endecasilabul eminescian (v. L. Gáldi, *Acta Linguistica Hungarica*, 1962, p. 149). Metoda cercetărilor de acest fel a fost ilustrată cu multe exemple bune de I. Fónagy, *A költői nyelv hanglanából* (Din fonetica limbii poetice), Budapesta, 1959, p. 190—216.

[58] Din această categorie sintactică, strîns legată de natura refrenului (v. mai sus), ar fi făcut parte și versul 17, dacă s-ar fi păstrat acolo prima încercare (var. A), sugerată probabil de versul 11: „Și vîntu-o bate dulce sunînd la capul meu".

[59] Vezi Vianu, *Poezia*, p. 104.

Realismul vocabularului poetic

Scanned with OKEN Scanner

Considerațiile din acest capitol pornesc de la o constatare semnificativă a academicianului Al. Rosetti despre legătura limbii poetice a lui Eminescu cu limba vorbită: „Eminescu întrebuințează în poeziile sale", scrie d-sa (*Limba lui Eminescu*, p. 334), „un mare număr de cuvinte și de expresii din limba vorbită, care pînă la el nu făceau parte din vocabularul poetic sau cărora el cel dintîi le-a dat o întrebuințare potrivită". Constatarea citată trebuie să fie apreciată nu numai din punct de vedere lexical, ci și din punct de vedere stilistic, deoarece numai așa vom ajunge la o înțelegere mai adîncă a problemei realismului în domeniul vocabularului poetic.

Iată înainte de toate cîteva considerații mai generale. Deși rădăcinile unui contact mai intim al limbii poetice cu limba vorbită (sau, mai bine-zis, cu toate straturile limbii comune), pot fi căutate atît în antichitate (Aristotan, Plaut etc.), cît și în evul mediu (Dante, Boccacio [1]), tendința de a rupe cu teoria celor trei stiluri [2] și de a apropia limba poetică de cea comună se datorește, cel puțin în ce privește literaturile apusene, secolului al XVIII-lea și în deosebi preromantismului [3]. După cercetările moderne, unii poeți englezi ca bunăoară Wordsworth — care, în multe privințe, s-a inspirat și din *Sturm und Drang* — au jucat un rol covîrșitor pentru promovarea acestei tendințe pe care cu drept cuvînt am putea-o numi „democratizarea vocabularului" [4].

În cursul secolului al XIX-lea această „democratizare a limbajului" va avea consecințe semnificative. Semnalăm printre altele poemul programatic

---

[1] Despre realismul lexical și stilistic al evului mediu și al Renașterii v. de pildă R. Samarin, *К проблеме реализма в западно-европейских литературах эпохи Возрождения*, în *Вопросы литературы*, 1957/5, p. 40 și urm. (îndeosebi p. 47—78).

[2] Despre această teorie, expusă și de Dante în *De vulgari eloquentia*, v. mai ales studiul lui E. R. Curtius, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter. Romanische Forschungen*, 1952, p. 57—69.

[3] Cf. Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Cambridge (Mass.), 1958; E. Riesel, *Studien zu Sprache und Stil von Schillers „Kabale und Liebe"*, Moscova, 1957 etc.

[4] Despre idealurile stilistice ale lui Wordworth v. teza lui Albert Gérard, *L'idée romantique de la poésie en Angleterre*, Paris, 1955, p. 283 și urm. (cap. *La diction poétique. La langue des humbles*).

al lui Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation* [5], cristalizarea limbii atît de viguroase a lui Auguste Barbier [6] şi bogăţia lexicală a parnasienilor [7]. În ceea ce priveşte literatura rusă, e destul să semnalăm sforţările lui Puşchin; după ce chiar şi ca licean îşi încercase pana în multe genuri realiste [8], într-o ciornă a poemei Oneghin, a constatat cu o anumită mîndrie: „В гостиной светской и свободной Был принят слог простонародный" [9] susţinînd astfel o teză care, *mutatis mutandis*, se putea aplica şi la limba sa poetică [10]. Astfel s-a cristalizat şi în Rusia o metodă realistă a întrebuinţării mijloacelor de expresie, „o normă naţională" a limbii literare, caracterizată de Iu. S. Sorokin în modul următor: „Realismul a eliminat din limbă vechile bariere de ordin stilistic. El a îndemnat pe scriitori să utilizeze întreaga gamă a procedeelor proprii limbii vorbite, aspirînd înainte de toate la o concordanţă cît se poate de perfectă a cuvîntului şi a ideii, la păstrarea caracterului concret al limbajului şi la o precizie evocatoare a caracterizărilor lingvistice" [11].

Se înţelege de la sine că nici literatura romînă n-a putut să rămînă neatinsă de extinderea realismului poetic, deşi pînă acum observaţiile privitoare la această problemă se referă mai ales la epoca modernă a limbii poetice romîne [12]. Dar procedeul în sine, e, fără îndoială, cu mult mai vechi decît exemplele moderne care se citează de obicei; lexicul lui Grigore Alexandrescu, de pildă, e plin de cuvinte şi expresii luate direct din limba vorbită. „*Cum măsori ţi se măsoară* este un proverb ştiut" — citim la începutul Epistolei sale către Alexandru Donici, iar un vers ca „*Poveţele sînt vorbe, dar fapta e departe*" (Epistola D. V. II) sună atît de natural, încît nici nu ne mai dăm seama că avem de-a face cu un vers (un alexandrin). Iată şi primele două versuri din *Lupul moralist*:

V-am spus, cum mi se pare, de nu ţi fi uitat
Că lupul *se-ntîmplase* s-ajungă împărat.

---

[5] Despre importanţa acestei poezii care datoreşte lărgirea vocabularului poetic spiritului marii revoluţii din 1789 v. V. Klemperer, *Die moderne französische Lyrik*, Leipzig-Berlin, 1929, p. 10, precum şi reflexiile mele expuse în *Világirodalmi Évkönyv* (Anuar de literatură universală), Budapesta, 1950.

[6] Despre Barbier se cuvin citate părerile criticului L. Laurent-Pichat: „Le vocabulaire du livre (adică al volumului *Iambes* de Barbier) a des audaces formidables; la pruderie de notre langue en tressaille encore... Ce n'est pas plus convenable qu'un tas de pavés et qu'une insurection" (*Les poètes de combat*, Paris, 1862, p. 262—263).

[7] V. opinia lui Charles Bruneau: „Les parnassiens ne s'interdisent aucun des mots de la langue commune, si le sujet les appelle: il n'est pas pour eux de terme qui ne puisse prendre une couleur poétique" (*Histoire de la langue française*, vol. XIII, Paris, 1953, p. 18—19). Am putea semnala aici şi exemplul lui Rimbaud; totuşi poeziile sale au rămas aproape necunoscute pînă ce Verlaine le-a publicat în 1886, adică la o dată prea tîrzie din punctul de vedere al creativităţii eminesciene.

[8] Despre poeziile scrise în tinereţe v. articolul lui N.K. Piksanov, *Лицейская лирика А.С. Пушкина*, în vol. *А.С. Пушкин*, 1799—1849, Moscova-Leningrad, 1951, p. 317 şi urm.

[9] „În saloanele mondene şi liberale s-a admis limba simplă a poporului". Citat de A. I. Efimov, *Стилистика художественной речи*, Moscova, 1957, p. 229.

[10] Lupta lui Puşkin pentru o limbă poetică mai firească şi mai apropiată de limba comună a fost analizată în mod pătrunzător de A. I. Efimov în *История русского литературного языка*, Moscova, 1954 (cap. *Принципы литературной обработки общенародного языка у Пушкина*, p. 261 şi urm.).

[11] Iu. S. Sorokin, în articolul *К истории термина „реализм" в русской критике*, în *Известия Академии Наук*, Seria literatură şi limbă, 1957/3, p. 198.

[12] V. de exemplu reflecţiile lui G. Ivănescu asupra ivirii termenilor *ţîţă, pisic, circă, tiriş, tăndără* etc. la Tudor Arghezi, LL, vol. II, p. 205—206.

În același text unde e vorba despre *obștească adunare*, de *mantaua domnească* etc. chiar și unele neologisme cu caracter satiric ca *înălțimea lupească* sau *dobitocia voastră* arată un contact permanent cu limba vorbită. Se poate deci afirma că efortul lui Eminescu de a promova un anumit realism poetic trebuie considerat ca un fenomen istoric și estetic situat în perspectiva *tradițiilor specifice poeziei române după 1860* (dată la care apăruseră deja criteriile de diferențiere stilistică a diferitelor g e n u r i p o e t i c e). În epoca lui Eminescu genurile poeziei — în ciuda reformelor preconizate de romantici — erau încă mult mai rigide decît în secolul al XX-lea; de aceea în opera poetului lexicul limbii vorbite este asimilat de limbajul poetic potrivit unor convenții deduse în mare parte din teoria genurilor. Problemele realismului lexical vor fi deci studiate de noi în trei subcapitole, intitulate pe rînd: realismul de inspirație populară; realismul poeziei lirice; realismul satiric.

Realismul de inspirație populară

Examinînd acele poezii relativ tîrzii (*Revedere, Ce te legeni,codrule ...*, *La mijloc de codru des*, „răvașul" intercalat în *Scrisoarea III* etc.) în care se recunoaște influența directă a folclorului, ne surprinde respectarea riguroasă a normelor impuse de vocabularul obișnuit al limbii literare. Din ciornele *Revederii* s-au omis numeroase părți care conțin cuvinte sau construcții inspirate direct din folclor. Din întrebarea exclamativă (O. vol. II, p. 138—139):

O l i o l i o codruțule
Ce mai faci, drăguțule

s-a omis o interjecție neexistentă în poezia cultă, iar din versurile (O. vol. II, p. 139):

Vějica* jelind* {<cu> / de} *jind*
Floarea negrului pămînt

n-a mai rămas nimic, deoarece pînă la Eminescu cuvîntul *jind* era aproape necunoscut limbajului poetic[13] poate că poetului i se părea forțată și aliterația din acest text care imită intonația doinelor autentice). Putem regreta și dispariția verbului *a hăuli* dintr-un pasaj (*loc. cit.*) care a lăsat numai urme slabe în textul definitiv:

Ia eu fac ce fac de mult
*Ia*rna <lupii îi> lupul îl ascult

[13] Un alt exemplu pentru *jind* se găsește la sfîrșitul poeziei *Zadarnic șterge vremea ...*: „O, rai al tinereții-mi, din care stau gonit / Privesc cu *jind* la tine asemeni lui Adam".

Cum la margini de părîu
Hăuleşte a pustiu
<Şi mai fac> / Ş-am făcut } ce fac de mult
<Vara> / Vecinic } doina mi-o ascult
Tragănă-se tragănă
<Frunza-neet> / Frunza de } mi-o leagănă.

Adjectivul *fremătos*, cunoscut deocamdată numai din acest singur pasaj (DLRLC), e mai mult un derivat individual decît un cuvînt luat din limba vorbită; pasajul în care îl întîlnim e plin de aliteraţii expresive:

Din *f*runzişul *frem*ătos
Povesteşti aşa *f*rumos
De m-adormi în iarbă jos.

Mai multe cuvinte şi expresii „neliterare" au fost omise şi din „răvaşul" intercalat în *Scrisoarea III*. Într-un text cules de Simion Florea Marian (reprodusă în O. vol. II, p. 301) o doină începe aşa:

De-a fi spre vr-o răutate,
Voi scrie răvaş de carte,
Pe de laturi,
Cu *bănaturi*,
La mijloc,
Pară de foc...

În primele variante se mai păstrează cuvîntul *bănat*, transcris — după pronunţarea moldovenească — *banaturi*:

<Din cîmpie din> / *De din vale de* } Rovine
<Scriem carte>
Grăim, { <dragă> / Doamnă [,] } către tine,
. . . . . .
Carte-n patru colţurele
Scrise cu lacrimi de-a mele
Pe de laturi
Cu *banaturi*
La mijloc
Pară de foc...
<Să-mi trimiţi *Doamnă măiastră*
Ce-i mai mîndru-n valea voastră>
<Şi te tog *puică** te rog>
Te-am ruga, măi, ruga
Să-mi trimiţi prin cineva
Ce-i mai mîndru-n valea Ta...

Sublimarea textelor de folclor se observă și mai departe [14]; într-un cîntec publicat de C. Alexiu (CL, 1 noiemvrie 1888) citim versurile:

Trimite-mi, mîndră, trimite
Ce-o fi-n sat la voi, *mai verde*:
Cosița, *pletelele*
Ochii și sprîncenele —

din care s-a obținut ca enumerare:

Codrul și poienele
Cosița și genele
Ochii și sprîncenele...

Din versurile enumerînd obiectele trimise în schimb:

Că și eu, mîndră, ți-oi trimite
Ce-o fi-n *cătane mai verde*:
Chivăra și penele
Ochii și sprîncenele
Ochii și *gurița* —

Eminescu a realizat aceste versuri mai artistice:

Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,
Coiful 'nalt cu penele,
Ochii cu sprîncenele.

Constatăm fenomene asemănătoare și în legătură cu poezia *Ce te legeni...* în care recunoaștem nu numai o evitare conștientă a expresiilor neadmise de limba poetică, ci și, precum a stabilit O. Densușianu, un fel de „abstractizare a temei" [15]. Tema derivă de altfel din cîntecul haiducesc *Cîte paseri sînt pe lume*, înregistrat undeva în Ardeal de poetul însuși (O. VI, p. 241) sub forma următoare:

De ce voi vă clătinați
Și mereu vă legănați
Cu vînt și fără de vînt
Cu crengele la pămînt?

[14] Despre cele ce urmează v. studiul lui A. Gorovei, *Influența poeziei populare asupra lui Eminescu. Făt-Frumos*, 1929, p. 142 și urm., introducerea lui D. Murărașu la *Lit. pop.*, p. 99 și urm. precum și introducerea lui Perpessicius la vol. VI.

[15] *Evoluția estetică a limbei romîne*, 1931—1932, p. 120 și urm.

— Cum să nu ne clătinăm
Şi să nu ne legănăm,
Cînd vin meşteri de la ţară
Cu securi şi cu topoară
Ca pe noi să ne doboare,
Să ne-ncarce pe trei cară,
Să ne ducă-n gios la ţară,
Să ne facă *temnicioară*,
Temnicioară robilor,
Lacrimă drăguţelor
Şi blăstăm măicuţelor... [16].

Evident că doina originală era mai bogată în amănunte concrete decît interpretarea alegorică a aceleiaşi teme la Eminescu. În textul definitiv s-au modificat în mod considerabil şi versurile următoare, împrumutate probabil dintr-o altă doină (cf. ms. 2276, f. 18):

Bate vîntul frunza-n dungă,
Jalea-i mare, calea-i lungă,
Bate vîntul dintr-o parte
Departe-i *puica*, departe [17].

Dintre poeziile lirice inspirate de folclorul romînesc, cea mai bogată în elemente concrete şi pitoreşti e fără îndoială *La mijloc de codru des* în care s-a introdus şi regionalismul *huceag*, întrebuinţat şi într-o altă imitaţie de doină (O. VI, p. 125):

Doină, doină, greu îmi cazi
Din pădurea cea de brazi,
Şi cu jale îmi răsuni
Din *huceagul* de aluni.

Introducerea termenului respectiv, precum reiese din var. A—D (O. vol. III, p. 226—228), s-a operat în modul următor:

La mijloc de codru des
Toate paserile *es*

---

[16] O altă variantă copiată în ms. 2260, f. 317v începe cu versul „Bradule, mălinule" şi se termină cu următoarele:

Şî mă taie bucăţeli
Şî mă-ncarce în cărucele
Şî mă ducă-n tîrgurele,
Şî facî temniţî din ele,
Şî moarî voinici în ele
Şî părinţii lor de jele.

Omiterea unor motive de cîntec haiducesc se observă şi în legătură cu *De-aşi avea* ... (v.p. 20).

[17] I. Dumitrescu, în studiul său intitulat *Analiza stilistică a poeziei „Ce te legeni"* (LR, 1957/4, p. 38) consideră aceste versuri ca o variantă eminesciană, ceea ce nu ne pare probabil.

<Es din mîl* și *din* } *desiș*
De sub crengile-n }
<*Din desiș*> }
Din *huceag* } de aluniș
<La lunca cu> }
La voiosul } *luminiș*
Luminiș de lîngă baltă... [18].

În aceste versuri deosebit de melodioase se observă și unele repetiții necunoscute poeziei culte: reluarea unui cuvînt de la sfîrșitul versului la începutul versului următor. Acest procedeu, semnalat și în legătură cu *De-aș avea*... (cap. I, p. 22), ar merita să fie studiat în mod amănunțit; în orice caz, el pare a fi de origine folclorică, precum și acumularea conjuncțiilor (v. mai sus, nr. 5) reprezentată de ultimele versuri din *La mijloc de codru*...; să citățm de ex. var. C din anii 1878—1879:

Luminiș de lîngă baltă
Care-n trestia înnaltă
<Lin se leagănă> } din unde,
Legănîndu-se }
<Și-n> } adîncu-i se pătrunde
În }
Și de trestia pe maluri
Și de brazii de pe dealuri
Și de lună și de soare
Și de paseri călătoare
Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele
Și de chipul dragei mele.

Se poate deci spune că poeziile lirice de inspirație populară, cel puțin sub forma lor definitivă, nu se prea îndepărtează de lexicul literar cult; dimpotrivă, pe baza variantelor am ajuns la concluzia că poetul, în mod conștient, tindea să elimine din ele unele cuvinte și expresii necunoscute poeziei culte. Eminescu a mers mai departe în unele prelucrări de teme populare cu caracter epic: pe cînd în versurile feerice din *Basmul lui Arghir* găsim puține cuvinte neliterare (ca de ex. *naramză* „portocală" în vers. 55—56: „Prin florile dalbe De *naramze* albe"[19], elementele luate deadreptul din limba țărănească sînt numeroase în basmul *Miron și frumoasa fără corp* care se bazează pe prelucrarea lui Kunisch. După D. Murărașu, Eminescu „urmînd credincios modelului,

[18] Un sinonim al cuvîntului *huceag* e *huciu*, întrebuințat în unele variante la poemul *În căutarea Șeherezadei* (O. vol. V, p. 182); în acest caz însă, expresia „în *huciuri* risipiți" s-a transformat „în *lunce* risipiți".

[19] Să remarcăm în treacăt că prelucrarea lui Eminescu nu se bazează exclusiv pe textul lui Barac; versurile finale ale fragmentului — „Mere de-aur mari Cu sîmburii tari De *mărgăritari*" — se pot explica și prin compararea originalului maghiar al lui Albert Gyergyai din care unele pasaje puteau fi traduse poetului de un ardelean cult ca de exemplu Slavici. Despre aceste probleme v. studiul meu publicat în *Egyetemes Philologiai Közlöny* (Budapesta, 1939), p. 21 (extras).

a scris în versuri un basm căruia nu i-a adaos nimic ca semnificaţie [20], dar în cursul noii creaţii n-a lăsat la o parte nici credinţele şi tradiţiile populare, nici viziunea vieţii simple de la ţară..." (*Lit. pop.*, p. 70—71). Din acest punct de vedere unul din pasajele cele mai caracteristice se găseşte chiar la începutul basmului. Ce strofe şi ce rime demne de cel mai mare contemporan al lui Creangă! Fiecare vers se reazimă pe efecte cu totul noi şi totuşi nu există nici un cuvînt şi nici o rimă care să nu provină direct din limba vorbită a poporului. Transpunerea limbajului popular pare a culmina în aceste versuri (O. VI, p. 65—66):

Ce lumină-i şi ce vorbe
Jos sub grinzile colibii?
Marta mînue *cociorbe*
Iar Maria toacă *hribii*,
Iar ciobanu-şi pune *gluga*,
Mai îndrugă cîte-ndrugă,
Ese-n noaptea cu scîntei
Şi-o tuli urît de fugă,
Parcă-i *dracul în călcăi*.

— Măi ciobane *ortomane*,
Unde-mi mergi aşa pe frig?
— De la rîşniţă la Dane
Şi la borş la Pipirig;
Ce era să spun? iac'asta,
Mi-a făcut *băiet* nevasta,
Nu vă fie cu bănat.
Să-mi veniţi şi Dumneavoastră
Că şi-aşa-mi sînteţi din sat.

Iar la colţul marei vetre
Stau pe *laiţi*, lîngă spuze
Un moşneag şi trei cumetre,
Povestesc mişcînd din buze...
Tinerica *puica* naşa
Prejmueşte tot pe moaşa
Pe cînd spală la un blid
Iar bătrîna gată faşa
Şi cumetrele se rid.

L-a spălatu-l, pieptănatu-l,
La botez l-a dus pe micul,
La icoane *l-a-nchinatu-l*,
Un diac citi tipicul.
Cînd pe el veni botezul
Îi trecu auzul, văzul,
Nici că-i pasă *lui săracul*,
Că *nănaşa* spune crezul
Şi se leapădă de dracul.

Că el strigă şi se strîmbă
Parc-*ar fi pe o frigare*,
Duhul sfînt în chip de limbă
I-a eşit pe gur'afară.
Unii află cumcă *nasu*
E cam strîmb, ca şi la *tat-so*,
Şi că-şi samănă cu *soiul*.
Dar pe cînd cu toţi *au ras-o*
Se-mprăştie *tărăboiul*.

---

[20] Afirmaţia lui Murăraşu nu poate fi acceptată fără anumite rezerve. Iată începutul textului german al basmului *Die Jungfrau ohne Körper* în prelucrarea lui Kunisch (după ediţia din 1861, p. 194): „Einem armen Hirten hatte seine Frau einen Knabe geboren; darüber war grosse Freude, denn dies Kind war das erste, welches der Himmel ihnen bescheerte, und doch waren sie schon zehn Jahre lang verheiratet. Und während die Eltern voll Freude auf den Knaben schauten, da öffnete sich die Mauer und zwei wunderschöne Jungfrauen traten in das Kämmerlein. Der Hirt aber und seine Frau blickten mit ehrerbietiger Scheu auf die Jungfrauen...".

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul realist al pasajului citat e atît de evident că în comentariul nostru ne putem mărgini la cîteva observații sumare pe baza ultimelor cercetări lexicografice. Termenul *cociorvă* e frecvent la Creangă, dar nici această formă, nici varianta *cociorbă* (Ispirescu) nu e atestată în limba poetică anterioară. Nici pentru *hrib* n-am putea cita exemple poetice anterioare; această denumire de origine ruteană se întîlnește însă la Hogaș, Sadoveanu etc. *Glugă* a mai fost întrebuințat desigur și înainte de Eminescu (v. de ex. Alecsandri ș.a.). *A îndruga* ne conduce din nou spre Creangă și spre poezia populară (Jarník-Bîrseanu). *A o tuli de fugă* (sau mai des: *în fugă*) e o expresie populară; nici un exemplu din poezia cultă. Expresia *e dracul în călcîi* pare a veni atît de recent din vorbirea țărănească, încît nici dicționarele moderne n-au înregistrat-o. *Laiță*, în loc de *laviță*, e atestat, afară de Eminescu (cf. *laiți*, O. vol. V, p. 341 etc.), la Sadoveanu, precum și în culegeri folclloristice (Șezătoarea etc.). Cuvîntul *puică*, deși a fost cîteodată omis din alte texte de inspirație populară, s-a păstrat aici într-o combinație sintactică surprinzătoare. Forma deprefixată *prejmui*, deși înregistrată de ex. de Damé, nu ne e cunoscută în general din izvoare scrise mai vechi [21], ceea ce dovedește caracterul său neliterar (chiar și DA cunoaște această formă, zisă „neobișnuită", numai din dicționare). *Ortoman* e un termen tipic al poeziei populare, cunoscut mai ales din *Miorița*. Formula de politețe construită cu cuvîntul dialectal *bănat* pare a fi fost introdusă tot de Eminescu în poezia cultă; o formulă asemănătoare se găsește și în *Scrisoarea III*; „Ce vrei tu? — Noi? Bună pace! Și *de n-o fi cu bănat*, Domnul nostru-ar vrea să vază pe măritul împărat". Despre repetiția pronumelui în strofa următoare v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 334. Regionalismul *nănașă* ne conduce spre poezia populară (Jarník-Bîrseanu etc.) și spre Creangă, Coșbuc, Goga. Și expresia *a sămăna cu soiul* lipsește din dicționare; iar expresia *au ras-o* trebuie interpretată ca *au ras-o la fugă*. După amabila comunicare a Florei Șuteu în DA (ms., s.v. *rade*) se citește următorul exemplu: „Apăi *au ras-o* peste munți" (GS vol. I, p. 138).

Observații asemănătoare pot fi făcute și despre diferitele prelucrări ale temei *Călin* (vezi p. 142 și urm.); în acest caz chiar și textul definitiv arată o acumulare conștientă a termenilor luați din limba populară. În var. II apoemului *Călin* apar laolaltă moldovenismele *prăvălatic* și *răstoacă* (O. vol. I, p. 419), semnalate drept cuvinte deosebit de pitorești de acad. Al. Rosetti (*Limba lui Eminescu*, p. 335—336):

> Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind
> Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatec
> Cînd coboară-n ropot dulce din tăpșanul *prăvălatic*
> Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoace*
> În cuibar rotit de ape, peste cari luna zace.

Astfel de cuvinte arată precis cum trebuie să înțelegem contribuția adevăratei limbi populare la elaborarea limbajului eminescian.

---

[21] V. însă un exemplu într-un *Psalm* al lui Arghezi (Ruga mea e fără cuvinte): „Sînt, Doamne, *prejmuit* ca o grădină, În care paște-un mînz".

Realismul poeziei lirice

În cele ce urmează vom trece în revistă un mănunchi de cuvinte care ilustrează bine efortul lui Eminescu de a îmbogăți vocabularul tradițional al poeziei. Exemplele noastre sînt luate mai ales din poemele postume, deoarece lexicul acestora — făcînd abstracție de unele excepții — nu va fi prelucrat deocamdată nici de dicționarul special al limbii lui Eminescu. În unele cazuri vom studia aceleași cuvinte care au mai fost semnalate și de academicianul Al. Rosetti ca elemente împrumutate din limba vorbită.

boi. Pînă la Eminescu nu cunoaștem nici un exemplu poetic. La poetul nostru cuvîntul, în sensul de „statură, talie, corp", apare pentru prima dată poate în anul 1873, în ciornele poeziei *Ghazel* (O. vol. V, p. 160):

Var. Aa: Sînii, spatele și *boiul* strălucesc ca și zăpada
Sub a părului de aur răzlețire —
Var. Ab: Și spatele și *boiul* tău și statul alb ca neaua
Înnebunesc privirea mea, pe ochi îmi pun pe filă
Textul definitiv: În șolduri *boiul* ți-l îndoi ș-ai vrea să-mi scapi din mînă,
Precum se-ndoaie, vrînd s-o rupi, în degete-o zambilă.

Textul exprimă o pasiune deosebit de intensă; nu mai puțin încărcate de conținut afectiv sînt, într-un sens diferit, două versuri din monologul fetei de împărat, eroina basmului *Călin* (v. p. 69—70): „Dacă *boiul* mi-l înmlădiu, dacă ochii mei îmi plac, E temeiul că acestea fericit pe *el* îl fac" (v. și Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 334). Exemplele eminesciene și mai ales cel dintîi pot fi comparate cu un frumos pașaj din basmele lui Ispirescu (DLRLC): „*Boiul* îi era așa de gingaș, încît îți venea să o bei într-o bărdăcuță de apă". Cuvîntul e atestat și la Alecsandri (DA), însă numai în „balada poporală" *Stroe Plopan*, publicată în 1880; tătarii spun despre o fată răpită de ei:

Mult plătește ist odor,
Căci e puică de bun soi,
Și-i ca trestia la *boi*...

În afară de Eminescu, dicționarele aduc numai exemple din opere în proză; un exemplu din Sadoveanu e citat de DLRLC.

bour. Pe aceeași filă (2286, f. 6; O. vol. V, p. 161) care ne-a păstrat o variantă a *Ghazelului* (1873) găsim, împreună cu o mică colecție de rime în *-ilă*, și o expresie, neîntrebuințată mai tîrziu la redactarea textului: „stau *bour* și *se gurguță*". Se înțelege de la sine că expresia se referă la sîni (v. Perpessicius, O. vol. V, p. 159); comp. cu un citat al lui Tiktin din poeziile populare culese de Alecsandri: „Dragostea de unde naște?... De la grai cu drăgănele, De la ție *bourele*". Dat fiind că mai tîrziu cuvîntul n-a fost admis în nici o variantă a *Ghazelului*, putem stabili precis, cel puțin în acest caz, pînă unde a mers îndrăzneala poetului însetat de înnoiri lexicale. În ce privește verbul *a se gurguța*, semnalăm un text folcloric citat de DA: „Făr' de-o leacă de rușine *Se gurguță-*

atunci la mine". Cu ajutorul textului eminescian, înțelegem mai bine și sensul verbului în acest text (cf. *gurgui* „vîrful sînului").

cîrjoană. Derivat (nesemnalat de dicționare) din *cîrjă*; îl găsim o singură dată în ciornele elegiei *În van căta-veți* (1879), strofa 5:

Chiar Papii mîndri cu trei coroane-n cap,
Păstori de națiii, <cu strîmbe *cîrjoane*>
<Cu strîmba cîrjă-n mîni,>
Pulbere-s astăzi.
Pulbere sînt chiar vii fiind.

Sufixul are o valoare augmentativă; dacă ne gîndim la alternanța *-oane* ~ *-oaie*, cuvîntul *cîrjoane* poate fi pus în seria derivatelor (dialectale) *cănoane* (din *cană*), *căsoaie* „casă mare", *cuțitoaie* „cuțit mare" etc. (Pascu, *Sufixele*, p. 114).

ciubotă. Acest moldovenism, cu excepția lui Creangă, se întîlnește foarte rar în limba literară clasică. La Eminescu găsim cuvîntul atît în *Cugetările sărmanului Dionis* (O. vol. I, p. 330, semnalat și de Al. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 335), cît și în *Mitologicale* (1873), v. p. 51—52: „Cojocul l-anină El de cuptor... *ciubote* descalță și negrele-obiele". În aceste versuri Eminescu evocă, precum subliniază Emilia St. Milicescu, „imaginea craiului beat, totuși în stare să se dezbrace și să-și pună lucrurile la locul lor, după rînduiala zilnică, întocmai ca un moșneag la care, de-a lungul vieții, ordinea a intrat în actele reflexe" (LL, vol. I, p. 214).

darabană. Denumirea oficială a tobei mici (v. DLRM cu ilustrație) apare într-o ciornă a poeziei „urbane" *Privesc orașul-furnicar*[22] (cca, 1873), vers. 23: „Acum s-aude *darabană* Și tobe sună" (O. vol. V, p. 166). Textul definitiv evocă la fel de bine muzica militară ca și o parte din cunoscuta suită de Debussy (*Fêtes*):

Ostașii vin în *marș* acum,
Naintea lor *tambur-major*,
Voinic el calcă din picior
Și *tobe* tare-n *tact* ei bat
Și pașii sună apăsat...
Ei trec mereu *tarra bumbum*
Și dup-un colț dispar acum.

Să mai amintim, în legătură cu această poetizare a „terminologiei militare", că verbul „neliterar" *a mărșăli* (var. *a mărșili*) era folosit mai devreme, în 1871, în elegia retrospectivă *Copii eram noi amîndoi...*: „Cu fiece bătaie *Mărșileam* alături".

---

[22] În privința ortografiei titlului există o mare incertitudine: s-a tipărit cînd *Privesc orașul-furnicar* (cu liniuță, O. vol. IV, p. 194; cf. vol. IV, p. 553), cînd *Privesc orașul — furnicar* (cu o liniuță mai lungă, cf. ed. bibliofilă p. 351, cînd, în sfîrșit, fără liniuță, *Privesc orașul furnicar* (O. vol. V, p. 166). Liniuța mai lungă a fost admisă probabil sub influența primului vers din text. După Perpessicius, căruia i se datorește titlul, „ar fi trebuit de fapt: *Privesc orașul —furnicar—*" (O. vol. V, p. 166).

de-a-nletelea. Această locuțiune adverbială, examinată în timpul din urmă și de Gh. Bulgăr (LR, 1961/1, p. 51–52), se întîlnește în poezia postumă *Privesc orașul-furnicar*, unde pare a avea o valoare expresivă deosebită:

Privesc orașul — furnicar —
Cu oameni mulți și muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolți,
Cu cîte-un chip l-a stradei colț.
Și trec foind, rîzînd, vorbind,
Mulțime de-oameni pași grăbind.
Dar numai p-ici și pe colea
Merge unul *de-a-nletelea*,
Cu ochii-n cer, pe șuierate,
Țiindu-și mînile la spate.

Împreună cu verbul *a foi*, atestat mai devreme și la alți autori moldoveni (C. Negruzzi, Alecsandri, v. DA, s.v.), și această locuțiune adverbială, înrudită cu *a-ndelete* (pentru un exemplu din Slavici v. O. vol. V, p. 166), e împrumutată din limba vorbită. Limba literară mai veche cunoștea numai forma *îndelete* (Dosoftei, v. DA), iar la Coșbuc găsim *pe-ndelete* care e derivatul cel mai cunoscut al cuvîntului *lete* „timp liber, liniște" (lat. *libita*, cf. Tiktin, S. Pușcariu, DR, vol. I, p. 232). În limba populară locuțiunile de acest fel sînt numeroase (*cu lete, în lete, a lete, la lete, pe lete*, Gh. Bulgăr, *op. cit.*), dar ceea ce ne interesează acum e mai mult expresivitatea stilistică a formei uzate de Eminescu. Evident că în prima parte a poeziei se schițează o antiteză între grosul mulțimii, adică cei care trec „foind, rîzînd, vorbind" și acei puțini care merg fără grabă și par adînciți în gîndurile lor: „Cu ochii-n cer, pe șuierate". Se simte imediat că poetul recunoaște un fel de afinitate între el și cei cîțiva care se desprind de mulțime. De remarcat și ritmul versului în care s-a schițat *instantaneul* acestor „aleși". Pe cînd celelalte versuri au un ritm energic și bine cadențat (conform metrului iambic), în versul care conține această locuțiune adverbială foarte rară se constată un fel de contrast între ritmul trohaic al primelor patru silabe și ritmul iambic pur al celor următoare: „*Merge unul* de-a-n*le*telea" (⏑ – | ⏑ – | ⏑ – ⏑ –). În sfîrșit, să nu uităm nici pronunțarea extrem de „m o a l e" a acestei locuțiuni adverbiale în care trei consoane sînt susceptibile de a fi palatalizate.

ghiuj. Moldovenism vechi, înrudit cu alb. *gjysh* „bunic, moș", pe care poate Alecsandri l-a introdus în limba literară (DA). Pînă acum n-am cunoscut nici un exemplu poetic pentru acest cuvînt. La Eminescu *ghiuj* apare în poemul postum *Pustnicul* (1874), strofa 3, împreună cu alte cuvinte „prozaice" (O. vol. IV, p. 202; vol. V, p. 173–179):

La ce-aș descrie gingașa cochetă,
Ce-abia trecută de-optsprezece ani,
Priviri trimite, timide, șirete,
Cînd unui *tont*, ce o privea *avan*,
Cînd unui *ghiuj* {<bogat>
{cu mintea *căpietă*,

Urît ş-avar, sinistru şi *pleşcan*,
Sau unui general cu talia naltă,
Strigău şi prost ca şi un *bou* de *b*altă.

Avan era utilizat şi de Alecsandri, *tont* de Bolliac, pe cînd *pleşcan* (în loc de *pleşcar*) e atestat numai la Ispirescu, iar *strigău* se ascunde în adîncimile insondabile ale expresivităţii „subliterare" (ar putea să fie şi un neologism creat de Eminescu însuşi). Comp. *lingău* „linguşitor", *mîncău* „mîncăcios" (Pascu, *Sufixele*, p. 416).

gulai. Acest cuvînt este folosit şi de Alecsandri, dar numai în limba lui teatrală (DA „chef, petrecanie cu băutură multă"); caracteristic mai ales pentru Creangă, la care îl găsim sub forma de *guleai* (cf. rus. гуляй din гулять). Tot în poemul umoristic despre Dabija Vodă citim aceste versuri (O. vol. IV, p. 350):

Oştirea noastră, moldovenii
Se prăpădeau într-un *gulai*.

Comp. şi cu var. A (O. vol. V, p. 361):

În tabăra moldovenească
Noi întindeam cîte-un *gulai*.

Cuvîntul, afară de exemplele citate, e aşa de rar încît nici nu-l găsim în DLRLC.

harţă. Acest cuvînt arhaic şi popular (DA, cu exemple din Alecsandri, I. Negruzzi şi Slavici) apare într-un pasaj omis din tragica elegie postumă care începe cu versul „O, stingă-se a vieţii fumegătoare faclă"; pasajul e de o rară plasticitate şi redă un moment de adîncă descurajare (O. vol. V, p. 413):

Nici laurul nici olivul nu este pentru mine
N-am fost al păcei înger, nici demon de război
Inima mea nu merse nainte nici napoi
Ci cu bătrîna-i *harţă*[23], cu grijele meschine
Mi-a-ntunecat vederea de n-o voi, n-o mai voi.

hîrjoni. Considerat ca moldovenism de DA; cuvîntul e atestat în *Pajul Cupidon* (1875–1876). S-a introdus numai în textul definitiv; într-o variantă (ms. 2254, f. 84^{v}, O. vol. II, p. 54) poezia începe cu strofa:

Pagiul Cupidon vicleanul
Mult e rău şi alintat
Cu copilele *se joacă*
La femei el doarme-n pat.

[23] Nota editorului: „bătrîna-i *harţă* sau b.-i *soartă*?". Contextul pare a sprijini mai mult prima lecţiune.

În textul definitiv vers. 3 sună astfel: „Cu copii se *hîrjonește*", ceea ce se explică prin faptul că copil se zice și despre f e t e t i n e r e (comp. cu exemplul citat de DA: „Fetița asta e un *copil* foarte bun"). La Eminescu însuși poezia *O, dulce înger blînd...* (1876) se termină cu versurile:

Curînd, curînd și eu
Îmi pare c-oi pleca
Pe dulce urma ta,
Iubit *copilul* meu.

Verbul a *hîrjoni* e frecvent și la alți scriitori moldoveni, de pildă la Alecsandri (teatru) și la Creangă (DA, DLRLC).

hurduca. Verb expresiv popular, pe care-l întrebuințează printre alții și Alecsandri (DA); la Eminescu îl găsim în *Diamantul Nordului* (1877) într-un context animat de ritmul amfibrahic și de puternice efecte acustice (vers. 113–116):

Și munții bătrîni îl urmau în galop
Cu stîncele negre, gigantici ciclopi,
Greoaie *hurducă* pămîntu-n picior,
Prăval de pe umeri pădurile lor.

O strofă comparabilă cu versurile cele mai sugestive ale lui Victor Hugo; să nu uităm însă nici pe Hérédia (*La fuite des centaures*).

hurmuz. Cuvîntul apare într-o mică poezie plină de autoironie *Cum negustorii din Constantinopol* (1874). Nu avem nici un exemplu anterior din vreun text poetic. La Eminescu cuvîntul *hurmuz*, întrebuințat în sens metaforic, e opus termenului *mărgăritar* și se găsește în rimă, adică într-o poziție care îl pune în relief:

La gura sobei cum o cere *uzul*
Citește cartea ce îți cade-n mînă
Și vezi de nu-i mărgăritar *hurmuzul*
Ce-n mînă l-ai de-acum o săptămînă.

leș. Alecsandri nu întrebuințase încă acest cuvînt brutal decît în descrierea unei bătălii (DLRLC); la Eminescu *leș* apare într-o strofă de o inspirație cu totul baudelairiană (O. vol. IV, p. 260; comp. cu *La charogne*):

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deși,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd vrodinioară:
Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară
Păreai a fi-nceputul frumos al unui *leș*.

Într-o variantă a aceleiași poezii (*Cînd te-am văzut, Verena*, vol. V, p. 224) citim versurile:

Tu nici visai că mîndra cu perii tăi cei deși
Erai doar începutul frumos al unui *leș*.

Nu se poate neglija nici faptul că în amîndouă cazurile cuvîntul *leș* stă la sfîrșitul versului, „sous le coup de la rime".

lins. În legătură cu vers. 99 din *Împărat și Proletar* I. Crețu a propus în timpul din urmă (LR, 1959/5, p. 94—95) să se adopte în mod definitiv locuțiunea *lins* și nu *lin*, precum se citește în *Convorbiri literare*. Strofa în care se găsește versul în chestiune ar fi fost, după mărturia ms.-ului 2290, f. 55—56 (O. vol. I, p. 347—349), concluzia discursului revoluționar al proletarului:

O aduceți potopul... destul voi așteptarăți
Ca să vedeți ce bine prin bine o să ias'
Nimic... Locul hienei îl luă cel vorbăreț
Locul cruzimei veche... cel *lins* și pizmătareț
Formele se schimbară, dar răii au rămas.

După I. Crețu *lins* ar însemna la Eminescu, în acest context — ca și în alte pasaje în proză — „șiret, viclean" și chiar „veninos, fățarnic, lingușitor" (*op. cit.*, p. 95). Pentru a determina mai bine adevărata sferă semantică a epitetului *lins* (adoptat de altfel ca singura lecțiune și de Perpessicius pentru ediția sa bibliofilă, p. 50) nu este însă fără folos să reproducem acel citat dintr-o traducere fragmentară a piesei shakespeariene, *Timon din Atena* la care s-a referit, în ediția sa critică, și Perpessicius, dar pe care I. Crețu nici nu l-a amintit. Pasajul acesta va fi deosebit de instructiv pentru scopurile noastre: „Poetul: Ți-oi discoase-o. Nu vezi cum toate treptele de oameni, oricum ar fi de soiul lor, atît cei *superficiali* (*netezi*) și *mlădioși* (*linși*), precum și aceia de natura *trează* și *austeră* îi oferă lui Timon serviciile lor?" [24].

După această precizare ne pare evident că *lins* însemna pentru Eminescu, în sens metaforic, „mlădios, adaptabil, oportunist", ceea ce corespunde perfect întrebuințării cuvîntului în articolul *Să facem un congres* (*Federațiunea din Pesta*, 5/17 aprilie 1870, reprodus în *Scr. pol.*, p. 7): „Cunoaștem ființe acelea *linse*, acele suflete de sclav, cari fac politica de oportunitate, cari cerșesc posturi pentru ei...".

mahmur. Turcism expresiv precum o arată și un exemplu din proza lui Alecsandri: „orizontul politic e posomorît cît un pașa *mahmur*" (citat de CA). La Eminescu cuvîntul se întîlnește într-un pasaj caracteristic din *Mitologicale* (vers. 46—47): „Uraganul *mahmur* poticnește spre castelul de stînci, ce-și deschide uriașa lui poartă". Ca adjectiv substantivat (cf. expresia *a scoate mahmurul din cineva*), cuvîntul capătă ulterior o largă răspîndire.

molcomiș. Expresia adverbială *cu molcomișul* e atestată o singură dată în mica frescă istorică intitulată *Calul troian* (despre geneza ei v. O. vol. V, p. 389—390):

Ei prea *cu molcomișul* și fără de gîlceavă
Intrară în cetate... oricare repezi
Și începură-n toții a da și a snopi.

[24] În engleză: „I will unbolt to you. You see how all conditions, how all minds, As well of *glib* and *slippery* creatures as Of *grave* and *austere* quality, tender down Their services to lord Timon"; în traducerea redactată de L. Tieck: „Ich will es euch entriegeln. Ihr seht, wie alle Ständ' und alle Menschen, Sowohl von *leicht geschmeid'gem* Sinn, als auch Von *strenger, ernster* Art, dem Timon weihn In Demut ihren Dienst." Pentru traducerea germană vezi *W. Shakespeare's dramatische Werke.* Übersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck, Stuttgart-Leipzig, f. d. Ed. 25, p. 533.

DLRLC înregistrează numai varianta *mîlcomiș* (v. și Tiktin), însă fără a da exemple moderne. CA citează o frază din D. Cantemir: „Ioan Alexie îndată și *pe mîlcomiș* au cuprins toate cetățile". Deși CA consideră (*pe*) *mîlcomiș*, ca un arhaism, în DLRLC găsim numai indicația: „rar". Expresia uzată de Eminescu pare a fi luată din limba vorbită, deși în aceeași poezie sînt și arhaisme autentice ca de ex.. *olat* (vers. 25: „Trei zile pustiiră cetatea și *olatul*").

nuri și *nurliu*. Acest turcism grațios, întrebuințat și de Alecsandri într-o piesă în proză (Tiktin, DLRLC), se găsește atît în poema satirică *Antropomorfism* (1875, vers. 9), cît și într-o curioasă încercare stilistică arhaizantă, intitulată *Cîntec vechi* (1876; depre modelele sale probabile v. O. vol. V, p. 192–193):

A dormi de sînt pe cale,
Zăresc chipul dumitale;
O icoană zugrăvită
Cu mulți *nuri* închipuită.

La Eminescu cuvîntul *nuri* e așezat, ca un fel de poantă, în ultimul vers. Derivatul *nurliu* se întîlnește și în limba poetică a lui Conachi; DLRLC citează următorul exemplu: „Ca tine *nurlie* Alta să mai fie, Nu cred că se poate". Eminescu s-a servit de acest adjectiv cam învechit cu o nuanță duios ironică în elegia *Copii eram noi amîndoi*... (vers. 51–55):

Și împăratul milostiv
Mi-a dat și de soție,
Pe fiica [25] lui cu rîs lasciv
Și țapănă, *nurlie*,
Pe Tlantaqu-caputli.

olaltă. Deocamdată numai la Eminescu găsim expresia *între-olaltă* într-un singur text și anume în poemul dramatic *Mureșanu* din care, la un moment dat (1876), s-a detașat cunoscuta nocturnă *Se bate miezul nopții*. Poezia publicată în 1883 este, ca să zicem așa, o variantă „concentrată": din 14 versuri s-au păstrat numai 6. În *Mureșanu* (1876; O. vol. IV, p. 298; vol. V, p. 251 și urm.) se citește următorul catren, inspirat încă de autorii meditațiilor romantice [26]:

Cînd totul doarme-n zvonul izvorului de pace,
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace:
Și azi îndrept aceleași crude-ntrebări la soarte
Și-asamăn *între-olaltă* viață și cu moarte...

Din fragmentul publicat s-au omis tocmai elementele cele mai convenționale; în schimb, cu ajutorul unei repetiții expresive evocarea *morții* s-a subliniat:

Pe căi bătute-adesea vrea *moartea* să mă poarte
S-asamăn *între-olaltă* viața și cu *moarte*.

[25] În două silabe.

[26] Comp. cu strofa 2 din elegia *Miezul nopții* a lui Gr. Alexandrescu. Pentru textul paralel din 1869 v. O. vol. IV, p. 470; vol. V, p. 254.

Rămîne de văzut, la ce scriitori mai găsim alte exemple ilustrînd combinarea adverbului *olaltă* nu cu prepoziția *la-*, ca de obicei, ci cu *între*. Deocamdată toate dicționarele consultate de noi retrimit numai la acest singur pasaj eminescian. În orice caz, avem de-a face cu un cuvînt relativ lung, luat din limba vorbită (după comunicarea L. Stoianovici), care, așezat înaintea cezurei, ne impresionează prin proporțiile sale (v. cele spuse mai sus despre *neaprofundabil*).

păşin. Acest moldovenism, atestat de o variantă a poeziei *Pajul Cupidon*, nu înseamnă de loc „țanțoș, înfumurat, fudul" ca în alte texte (CA, Tiktin 1°), ci „blajin, liniștit, rezervat" (DLRLC), „schüchtern, verschämt, bescheiden" (Tiktin 2°) ca la Creangă: „O vezi cît e de *pîșină*, dar și asta are două coaste de drac într-însa" (citat de Tiktin și DLRLC). Într-o variantă a poeziei *Pajul Cupidon* regăsim exact același înțeles, precum reiese și din modificarea ulterioară a textului (ms. 2254, f. 89ᵛ):

Păşin este ca copiii
Dar zîmbirea-i e vicleană
Dară galişi îi sînt ochii
Ca şi ochii de vădană.

Textul def.: „E s f i o s ca și copiii" etc.

Încă un element lexical care întărește legăturile dintre Creangă și Eminescu.

starosti. DLRLC citează numai din Coșbuc un exemplu poetic pentru acest verb luat fără îndoială din limba țărănimii. Verbul e însă atestat și într-o variantă (O. vol. II, p. 52) a poeziei *Pajul Cupidon*:

Ca şi lebăda el are
Două aripi de ninsoare
Flori el pune la urechi
Starosteşte mii perechi.

şui. Moldovenism citat, în sensul de „zmintit, țicnit", mai ales din Creangă (Tiktin, CA, DLRLC): „M-ai lăsat de rîsul unui *șui* ca Ivan, nenorocită de mine!" La Eminescu cuvîntul apare în *Călin Nebunul* și în poemul satiric *O, adevăr sublime*... Primul exemplu e citat și de DLRLC: „Prost ca gardul de răchită, *șui* ca clanța de la ușă". Al doilea exemplu datează aproximativ din aceeași epocă (cca. 1874): „O, om, oglind-a lumei cu capul *șui* și sec" (*O, adevăr sublime*..., vers. 5).

trataj. Acest cuvînt de origine greacă (comp. τετράδιον) pare a fi avut o consonanță familiară și la Creangă (Tiktin, CA, DLRLC): „Din... fila cu buchile scrise de bădița Vasile pentru fiecare, [noi băieții] am ajuns la *trătaji*, de la *trătaji* la ceaslov". La Eminescu cuvîntul se găsește în prima strofă din poezia *Învierea* ca un element suprapus unei redactări ceva mai simple; să remarcăm în aceeași strofă și alte cuvinte evocatoare ca *tainiță* (pentru un alt exemplu din Eminescu v. Tiktin) și *iz* (în loc de „miros"!)

Var. A (O. vol. V, p. 367)
Prin zidurile negre, prin tainiți cu năsălii [27]

[27] Accentuat încă pe al doilea *ă* pentru a rima cu *evanghelii*, Comp. Tiktin: *năsă'lie, năsă'le, năse'le*, în limba veche *năsi'lie, nasi'lă* (<sl. *nasilo*).

Al morţii rece suflet se strecură-n tăcere ;
Un singur glas îngîna cuvintele de miere,
Închise în pereţii străvechii evanghelii.

Var. B—C şi textul definitiv
Prin ziduri înnegrite, prin *izul* umezelii,
Al morţii rece spirit se strecură-n tăcere ;
Un singur glas îngînă cuvintele de miere,
Închise în {<B : *trătajul*> / *tratajul*} străvechii evanghelii.

E de notat că varianta *trătaj* a cuvîntului *trataj* (aici : „scoarţă") nu e deocamdată cunoscută din alte izvoare ; avem a face cu aceeaşi rostire moldovenească ce cerea *starosti* în loc de *stărosti* etc.

zgîtie. Acest moldovenism caracteristic al lui Creangă în sensul de „fată sau femeie tînără, vioaie ; ştrengăriţă, dracoaică, şerpoaică" (CA, Tiktin, DLRLC) e atestat de o poezie, scrisă pe la 1878, care începe cu strofa (O. vol. IV, p. 520) :

Vre o *zgîtie* de fată
Cărei gura nu-i mai tace,
Ca stigleţii-ntoarce capul
Cînd încolo, cînd încoace.

Textul conţine şi alte cuvinte familiare ca de ex. *plinuţă* în strofa 3, plină de nişte aliteraţii hazlii :

*S*au mai mici şi mai *plinuţe*,
*S*au mai *s*velte *s*au mai *s*labe
Toate pe*s*te-un *s*fert de *s*ecol,
Vai ! vor fi aproape babe...

Combinarea construcţiei atributive *o zgîtie de fată* cu o comparaţie bazată pe un nume de pasăre (*ca stigleţii*) prezintă unele analogii preţioase cu calificarea Cătălinei în variantele strofei I din *Luceafărul* (vezi p. 170).

Realismul satiric

În nici un domeniu al poeziei eminesciene năzuinţa de a lărgi sfera lexicului utilizabil nu e atît de evidentă ca în poezia satirică. Fără îndoială, în această privinţă atitudinea poetului datorează mult tradiţiilor stilistice ale satirei ca

gen literar [28]; cu toate acestea nu s-ar putea tăgădui că și în cadrul acestui gen progresul realismului pare foarte însemnat față de satirele lui Alexandrescu (pentru a cita numai acest singur exemplu). Deși sînt numeroase cuvintele și expresiile luate din limba vorbită și în *Satira Duhului meu* (ca bunăoară vers. 4 „*Nici bine, nice nebine* nu poci să fac cercare"; vers. 17: „Duouă greșeli ca asta, zău, *sufletul mi-l scot*"; vers. 42: „*sujeturi de vorbire*"; vers. 49: „Jocuri *nevinovate*" [29], vers. 68—69: „Dar pentru ca *dă bine din mîini și din picioare Și trîntește la vorbe* fără să se gîndească" etc.), totuși cît de departe stau aceste „îndrăzneli" de libertatea lexicală și frazeologică a lui Eminescu care în anumite cazuri, de pildă cu ocazia publicării *Scrisorii III*, a scandalizat adînc pe contemporani (v. extrasele publicate de Perpessicius, O. vol. III, p. 322—323). *Telegraful Romîn* vorbea de un „limbaj violent și necuviincios", iar *Romînul* semnala niște „epitete triviale" pentru a trage din ele o concluzie „pseudo-buffoniană": „Stilul e omul". Formula poate fi însă reținută, în sensul diametral opus, și de noi, deoarece a face din Eminescu un romantic „pal", „heinizînd" duios la lună, și a neglija cu totul pătrunderea așa-zisei „filozofii practice" [30] chiar și în creațiile momentelor celor mai inspirate, ar echivala cu o falsificare totală a personalității poetului. Filonul satiric era aproape de la început o parte integrantă a acestei „naturi catilinare" care, și în privința esteticii lexicului, își însușea principiile romantismului și postromantismului german. De Eminescu au fost puse în practică acele principii pe care și un Iacob Grimm le-a formulat în prefața giganticului său dicționar, opunîndu-se tuturor restricțiilor clasicizante care ar fi exclus din uzul literar tocmai elementele cele mai expresive ale limbii vorbite de toate zilele [31].

Lexicul satiric eminescian (v. și mai sus *ghiuj* etc.) e însă atît de bogat încît ar fi cu neputință să examinăm fiecare cuvînt într-o notiță aparte. Vom recurge deci la o altă metodă, spicuind, în ordine cronologică, din produsele satirice cele mai importante.

---

[28] Despre particularitățile stilistice ale satirei clasice au rămas pînă astăzi utilizabile observațiile judicioase ale lui A. Cartault, *Etudes sur les satires d'Horace*. Bibliothéque de al Faculté des Lettres de Paris IX, Paris, 1899, p. 174 și urm. (*Procédés de style dans les satires*). De reținut și observația următoare: „Les satires sont une œuvre complexe, dans laquelle Horace a réuni des éléments très différents et c'est cette complexité qui en fait le caractère original". Dintre principiile formulate de Horațiu însuși trebuie să acordăm o importanță deosebită celor ce se găsesc la începutul satirei adresate lui Luciliu (Sat. I, 10, 7—15); din acest pasaj reiese că după Horațiu, satiricul trebuie să recurgă la un fel de amestec al efectelor retorice și al efectelor poetice propriu-zise („et sermone opus est modo tristi, saepe iocoso, / deferente vicem modo rhetoris atque poetae").

[29] V. și nota lui I. Fischer (în ediția critică publicată de d-sa, p. 192) după care am avea a face cu un calc al expresiei franceze *jeux innocents*, „jocuri de societate cu un pronunțat substrat erotic".

[30] Despre înțelesul acestui termen, v. Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 92 și urm.

[31] Iată și originalul aceleiași declarații puțin cunoscute a lui Grimm: „es gibt kein wort in der sprache, das nicht irgendwo das beste wäre und an seiner rechten stelle... es wäre oft, auch unmöglich spott, witz, zorn, verachtung, schelte und fluch anders laut werden zu lasen als in einem kühnen wort, das unaufhaltsam über die zunge fährt, und ein grosses entinge der fülle und wechselnden färbung der komischer kraft, wenn sie nicht frei nach greifen dürfte. Aristophanes hat es getan und seine wörter stehen in den glossaren" (*Deutsches Wörterbuch*, vol. I, p. XXXIV).

Făcînd abstracţie de poemul *Junii corupţi* pe care l-am analizat într-un alt capitol (p. 59—71), să ne oprim pentru un moment la a doua parte[32] din *Epigonii* (1870). Cuvîntul *spoială* întrebuinţat în expresia „În noi totul e *spoială*" (vers. 71), nu constituie o metaforă nouă (comp. cu un exemplu citat din Beldiceanu de DLRLC), dar găsim metafore probabil inedite în vers. 80: „Noi *cîrpim* cerul cu stele, noi *mînjim* marea cu valuri". Găsim o nuanţă de realism chiar în epitetul *sur* aplicat cerului (vers. 81) şi, în sens metaforic, orizontului intelectual (v. DLRLC, 4°). Termeni aproape ştiinţifici se încrucişează cu termeni realişti, dar întrebuinţaţi în sens metaforic, cînd poetul încearcă să dea o definiţie a religiei:

> Ce e cugetarea *sacră*? *Combinare* măiestrită
> Unor lucruri *n'-existente* [!]; carte tristă şi-*neîlcită*,
> Ce mai mult o *încifrează* cel ce vrea a *descifra*.

Verbul *descifra*[33] din ultimul vers nu pune probleme; *încifra* e însă un „hapax"; precum a stabilit şi S. Puşcariu: „numai la Eminescu, format după *descifra*" (DA, s. v. *cifră*). Procedeul însuşi, adică antinomia prefixelor verbale se regăseşte însă şi mai de vreme în limba poetică a lui Eminescu. Cînd — în 1867 — poetul avea să traducă următoarele versuri ale lui Schiller: „Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder, Mir hat er *abgeblüht*" (*Resignation*), el a recurs fără ezitare la antinomia verbelor *a înflori* şi *a desflori*; „O dată numai Maiul vieţei *înfloreşte* La mine-a desflorit" (cf. O. vol. V, p. 17—18). *A desflori* sau, cel puţin, *a se desflori* era însă un neologism cunoscut într-o anumită epocă.

Dar sîntem în 1870. La această dată n-a început încă în evoluţia lexicului eminescian pătrunderea masivă a acelor cuvinte luate de la popor care vor da un colorit particular poemelor scrise după 1874. Prima încercare în această direcţie e probabil meditaţia satirică cunoscută sub titlul de *Cugetările sărmanului Dionis*. În ciorna intitulată *Sărmanul poet* (O. vol. I, p. 330—333) şi mai ales în primele cinci strofe omise din textul definitiv ne surprinde o viziune halucinantă a sărăciei. În toiul iernii, cînd „*latră* vîntu-n garduri şi prin ramuri",

---

[32] După cît ştiu, pînă acum nu prea s-au studiat modelele europene din care putea să se inspire poetul nostru pentru a-şi împărţi satirele — în cele mai multe cazuri — în două părţi antitetice. Răsfoind recenta sinteză a autorului suedez Lennart Pagrot (*Den klassiska verssatirens teori. Debatten kring genren fran Horatius t. o.m. 1700 talet*, Stockholm-Göteborg-Uppsala, 1961) am ajuns la concluzia că izvorul cel mai important trebuie să fi fost o disertaţie clasică a lui Schiller din 1795: *Über naive und sentimentale Dichtung* (V. Pagrot, *op. cit.*, p. 325 şi urm.). Un singur citat e suficient pentru a dovedi teza noastră: „Satyrisch ist der Dichter wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale ... zu seinem Gegenstande macht. In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenüberstellt" (v. *Schillers Sämmtliche Schriften*, ed. K. Goedeke X, Stuttgart, 1871, p. 457—458). Acum 35 ani Fr. Lang s-a gîndit la un alt izvor de inspiraţie şi anume la influenţa lui Leopardi (*M. Eminescu als Dichter und Denker*, Cluj, 1928, p. 174), dar ipoteza lui e mult mai puţin probabilă, deoarece la Leopardi tabloul „ideal" (adică tabloul trecutului) nu prea e evocat în mod amănunţit (v. de ex. oda *All' Italia*).

[33] Comp. cu vers. 29—30 unde *descifra* apare cu un alt sens metaforic: [Alexandrescu] „*Descifrînd* eternitatea din ruina unui an". În dicţionare nu găsim nici un exemplu anterior.

„*crîşcă*[34] lemnul, crapă piatra", ciubotele poetului sînt descrise în modul următor (vers. 9—12):

Ciubotele? Nime-n lume să nu ştie că-s poet
După mîndrele călcîie el pe loc mi-nseamnă *teapa*[35]
Dă [!] călcîiele *ca ele* — dar prin găuri intră apa
Tălpile-şi *arată dinţii, caseă* — după *meremet.*

În strofa 4 din textul definitiv („Cum nu sînt un şoarec" etc.) apare moldovenismul *bortă*, uzat şi el de Creangă: „*Borta*-i caldă şi n-am grijă nici de lume, nici de hrană/ Un palat *bortă*-n părete şi nevastă o icoană".

Vin şi „ploşniţele roşii": „Au ieşit la promenadă — ce petrecere *gentilă*!" La cuvintele neaoş moldoveneşti se amestecă deci neologisme, galicisme, derivate noi şi neobişnuite etc. „Ce idei se-nşiră dulce în *mîţeasca*-i fantezie" spune vers. 34, în varianta nepublicată găsim cuvîntul bizar *moţpan* (vers. 60: „Ca să ştii şi tu bătrîne boieria ce-i, *moţpane!*"), iar în textul definitiv moţanii sînt menţionaţi cînd sub forma expresiei „*mîţescul* neam", cînd ca — *motănime*: „Vai...Haram De-al tău suflet, *motănime*, nepostind postul cel mare..." (vers. 47—48). După astfel de acorduri tragicomice, numai în ultima strofă răsună o notă de sinceră melancolie:

O, acopere fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,
Vino somn — ori vino moarte. Pentru mine e tot una;
De-oi petrece-ncă cu mîţe şi cu pureci şi cu luna,
Or de nu — cui cei aduce? — Poezie — sărăcie!

Să asociem la elogiul „motănimii" poemul *Antropomorfism* (1875). Vorbind despre psihologia animală, poetul are în vedere mai ales păsările de curte. Tonul bufon al compunerii reiese chiar din prima strofă:

În poiata tăinuită ca-n umbroasă *zăhăstrie*[36]
Trăia puica cea moţată cu penetul de omăt;
Nu-i cucoş în toată-ograda, ce de-iubire căpiet,
S-urmărească *insolenter inocenta*[37] ei junie.

Mai departe (O. vol. V, p. 190) auzim de „O găină mai bătrînă ‹ca o *shimnică*› *venerabilă matroană*" iar în versul următor despre aceeaşi figură se spune: „Ce de mult e *schivnicită* de lumeşti deşertăciuni".

---

[34] Despre acest cuvînt dialectal, comun graiurilor din Moldova şi Transilvania v. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 335, cu un exemplu din *Gemenii*: „De-odată *crîşcă* fierul în domu-unei firide". În acest sens cuvîntul e atestat la Sadoveanu, iar într-un alt sens („a scrîşni din dinţi") la Creangă şi Coşbuc. În proza lui Eminescu găsim expresia: „Iarna de gerul cel amarnic... *crîşcau* lemnele şi pietrele" (DLRLC). Expresia *gerul cel amarnic* se regăseşte în vers. 20 din *Sărmanul poet.*

[35] Cf. la Creangă: „Nu vezi că cei mai mulţi de *teapa* d-tale se ţin cu nasul pe sus" (DLRLC, s.v.).

[36] Cf. *zahastru, sahastru* în loc de *sihastru, sehastru*: O. vol. V, p. 447 şi 450.

[37] Cele două cuvinte „savante" (*insolenter / inocenta...*) formează o aliteraţie vocalică, dar sînt separate unul de altul prin cezură, ceea ce produce un efect contrariu aliteraţiilor sintactic motivate.

Toate cuvintele „duioase" ale poetului par a fi ridiculizate de strofa în care Eminescu exclamă:

„Unde este învățatul cu talent *fonognomonic* [!]
Să *com*puie un *com*pendiu despre b l î n d e l e impresii,
Ce un sunet numa-l naște în simțirile miresei,
Cum un *cucurigu* poate fi a d î n c, d u i o s, d e m o n i c?

Puica urmînd sfaturile găinii bătrîne, trezește pe-un clapon „mîhnit călugăr" cu „un *paa! angelic*", dar „monahul cel *sinistru*", un fel de „Pitagoras modern", se retrage speriat în chilie. Apare însă un cocoș descris ca un „lion" chinuit de faimosul „mal du siècle", un „*Lovelace*" de la cotețe" (vers. 157–158):

„Ai găinăriei Adonis, cu privirile-ndrăznețe,
Petit-crevé blazat, ironic, cu pasiuni *titanomahe*..."

Paralel cu aceasta, puicuța e descrisă ca o cochetă mondenă (vers. 225–228):

„Ea învață ca să uite. Ca marquiza de Châtelet
Care pe Voltaire bătrînu-nlocui cu Saint-Lambert.
Pentru inima-i vicleană cucoșeii nu se cert,
Căci din tînăr în mai tînăr *n-acadèmia-i* [!] îi ie. [38]

Galicismul semantic din ultimul vers ne amintește un vestit pasaj din *Scrisoarea II*, unde din sensul metaforic al cuvîntului *academie* poetul dezvoltă un șir întreg de imagini sarcastice (vers. 37–42). Textul definitiv se bazează pe var. A (cca. 1877, O. vol. II, p. 257):

<De [-] aceea ori [ce] femeie, e o lume,>
<Căci aici orice femeie e o lume,> } e o ș c o a l ă
Azi adesoori femeia, ca și lumea }
Unde-nveți numai durere, înjosire și { <*boeală* [39]> / spoială
<Și-n această [-] *academie*> } de *științe pozitive*
Și-n aceste *acadèmii* }
Tot mai des se perindează toate tinerile *grive*> [40]
La aceste *acadèmii* de științi a zînei Vineri
Tot mai des se perindează și din tineri în mai tineri,
<Căci> <Și din tînăr în mai tînăr tu îi vezi primind în> } clas
Tu le vezi primind elevii cei imberbi în a lor }
Pînă cînd din { <toată ș c o a l a un schelet> <a> <au mai> / școala toată o ruină a } rămas.

[38] Nuanța semantică în chestiune e semnalată de ex. de dicționarul recent al lui P. Robert (I, 22): T[erme] de peinture, se dit d'une figure dessinée ou peinte d'après un m o d è l e n u, et par ext. du c o r p s l u i - m ê m e. După dicționarul francez-german al lui Mozin-Peschier (1842, vol. I, p. 10) *académie de peinture, de sculpture*, école publique destinée à ces arts; it [em] les o b j e t s p e i n t s o u m o d è l e s, ou leurs copies.

[39] V. cuvîntul în sens metaforic și la C. Negruzzi: „Au fost degeaba toată *boiala*" (DA).

[40] „Pătat cu alb și negru; pestriț" („mai ales despre c î i n i și p ă s ă r i" — adaugă DLRLC).

Ceva mai devreme decît variantele *Scrisorii II* s-a închegat însă o amară meditație mai puțin cunoscută *O, adevăr sublime...* (cca. 1874). Chiar și plăsmuirea primei strofe (O. vol. V, p. 188) pare deosebit de instructivă:

O, adevăr sublime — o, {<*șumuiog* de>, tinichea și} paie!
O poezie mîndră — o, {<aiurit>, buiguit} nerod!
Istorie {<-neîntată de>, -[*n*]*spirată*[41]} — minciună și bătaie,
Amor ceresc și dulce — a[!] *mucoșilor* plod.

Ca în majoritatea textelor, putem observa și aici un fel de compromis între lexicul poetic convențional și neologismele (stilistic motivate) ale lexicului satiric. În vers. 1 atît *șumuiog*, cît și *tinichea* sînt desigur niște cuvinte „prozaice". În versul 2 s-a păstrat structura sintactică propusă de var. A. dar epitetul *aiurit*, fiind palid și puțin conturat, a fost înlocuit de *buiguit* care e nu numai un cuvînt dialectal, ci și un arhaism plin de avînt patetic (comp. cu fraza lui Varlaam: „Petrec cu mîndrii și cu buiecii, *buiuguiți* [!] în dezmierdăciunea lumiei" DA). *Buiguit* face parte din aceeași familie de cuvinte ca și *buiguire* „vorbire într-aiurea, fără rost" într-o variantă a *Scrisorii II* (Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 334). Versurile respective ale *Scrisorii II* (cf. și *Epistolă deschisă către homunculul Bonifaciu*) s-au închegat în modul următor (cf. O. vol. II, p. 255, vers. 30–32):

<Căci canalul minții sale>, Ale minții sale mlaștini} un izvor pustiu devine [!]
De ciudată *buiguire* — din acest izvor mefitic
Ese criticele sale, cînd homunculus e critic...

Restul poemei *O, adevăr sublime...* e un curios amestec de cuvinte familiare ca *buclucuri* (vers. 27: „O ladă este lumea cu vechi *buclucuri*...") și de neologisme sonore ca *eternitate* (vers. 36) și *axiom* (vers. 43). Tonul familiar al comediilor lui Alecsandri se regăsește mai ales în strofa care se termină cu turcismul *cherem*, pus la sfîrșitul ultimului vers:

Istoria omenirei cu {<regii cugetării>, regi de poezie,}
Cu regii de războaie e ca și un poem;
Dar totuși rog divina ca *depărcior* rămîie
De corpul meu nevrednic — nu-mi vine la *cherem*.

Dintre toate cuvintele familiare (v. și verbul *a drăngăni*, var. de la *a răncăni* în vers. 33: „O, *drăngăniți* pe gînduri voi muzici...") foarte inte-

[41] Nu *șpirată* (ed. Perpessicius). În ms.-l 2260, f. 75 se citește *spirată*; „sedila" e apostroful cuvîntului <'neîntată>. Poate avem de-a face cu *spirată* = [*i*]*nspirată*.

resant e însă *a pingeli* în sensul metaforic de „a înșela": accepțiune care a căpătat o largă răspîndire în limba vorbită:

O, diplomați cu graiul politicos și sec,[42]
Lumea cea *pingelită* o duceți de urechi.
Îmi place axiomul cel tăcit, ființi[43] spurcate:
Popoarele există spre a fi înșelate.

Din anul 1876 datează două sonete postume (*Sonet satiric*, *Ai noștri tineri*); din punct de vedere lexical primul reține în mod special atenția noastră (O. vol. IV, p. 251; vol. V, p. 210, 213). Primul vers sună ca o șfichiuire de bici: „Pișcată-ți este mîna ta de *streche*", iar ultimul terțet s-a dezvoltat din comparația ironică: „Ți-asamăn fruntea unei vii *paragini*":

Zadarnic paiul { <minții tale> / <sec din nou [îl]> / sec al minții-l } trieri
<În loc d-idei drapîndu-l cu>
Drapîndu-i { <nula> / golul } ci cu { <multe> / reci } imagini
<Pustiu e-n suflet, și pustiu în> / <Deșert e-n suflet și *islaz* în> / Nimic nu iese dintr-un dram de } crieri!

Să amintim — ceea ce, de altfel, va fi observat orice cititor atent: — expresia *drapîndu-i nula*, deși omisă din acest sonet, o vom regăsi în textul definitiv al *Scrisorii III* (vers. 201—204):

O eroi! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți,
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți,
Și cu voi *drapîndu-și nula*, vă citează tot nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.

Astfel de exemple arată cel mai bine faptul că și poemele satirice de o importanță secundară și adeseori de o actualitate efemeră erau elaborate cu aceeași grijă minuțioasă ca și, mai tîrziu, „agitchele" lui Maiacovschi. Scopurile expresivității pot fi foarte diferite; scrupulozitatea artistului rămîne însă aceeași.

Alte poezii satirice din 1876 ca *Pentru păzirea auzului* și mai ales *Icoană și privaz* ar merita o analiză amănunțită; în a doua găsim și cuvîntul *fleac*, pus — ca și alte elemente lexicale caracteristice — la sfîrșitul versului 172:

Fugi, fugi! Ce te așteaptă cu mine într-un veac,
În care poezie și visuri sînt un *fleac*?

Mai trebuie amintite textele satirice publicate de Perpessicius în aparatul critic al poemelor postume sub titlul de *Petri Notaie* (O. vol. V, p. 330 și urm.); textele acestea vor fi examinate însă în legătură cu *Scrisoarea III*. Interfe-

[42] Comp. cu cele spuse mai sus despre *lins* (p. 269).
[43] Considerat ca monosilab. Poate *tacit* are accentul pe prima silabă (din cauza ritmului).

rențele ce pot fi relevate cu acest prilej sînt deosebit de semnificative : ele ne dovedesc că, la urma urmei, tonul satiric al celor 5 „Scrisori"[44] derivă din fondul plin de amărăciune al poeziilor satirice examinate pînă aici.

★

Vom face acum o mică digresiune pentru a preciza cîteva fapte cronologice. Din *Scrisoarea I* cunoaștem, pe baza ediției Perpessicius, 18 variante (cca. 1872—1880), cu o versiune în alexandrini din 1876 și cu versiunile B—C din anii 1879—1880. Versiunea B e încă în alexandrini, dar nu mai e împărțită în strofe, iar versiunea C e un text foarte apropiat de cel definitiv. Textele B—C poartă titlul *Scrisoarea III* (O. vol. II, p. 208) ceea ce nu poate însemna decît că poemul și-a primit forma sa definitivă după plăsmuirea altor două „Scrisori". Care sînt însă acestea din urmă? Iată cronologia variantelor *Scrisorii II* : posedăm 17 texte (1875—1880) dintre care prima versiune apropiată de textul definitiv a fost scrisă pe la 1877, adică cu doi ani mai devreme decît prima versiune completă a *Scrisorii I* ; tocmai din această cauză var. B^1 poartă titlul *Satira I* (O. vol. II, p. 261). Acest titlu a fost de altfel înlocuit chiar și în var. B^1 cu cel de „Scrisoare" (v. var. B^2). Interesantă e și cronologia variantelor *Scrisorii III* : avem 18 variante care se eșalonează între anii 1872 și 1881, iar primul text prezentînd toate părțile cunoscute (tabloul epocii lui Mircea — „răvașul" — tabloul prezentului) apare doar în var. C, intitulată *Scrisoarea IV* cu subtitlul *Patria și patrioții* (cca. 1880—1881). În ce privește *Scrisoarea IV*, ea e cunoscută din mai puține texte : Perpessicius enumără numai 10 manuscrise (situat în perioada 1874—1881), dintre care ultimul var. C (cca. 1881) poartă titlul : *Scrisoarea II* (O. vol. II, p. 341). Dat fiind că și din anii 1879—1880 avem niște texte (var. A—B) foarte apropiate de textul definitiv, nimic nu împiedică să presupunem că și textele acestea erau considerate de autor drept părți ale *Scrisorii II*.

Pe baza acestor constatări, confirmate de titlurile propuse de poetul însuși, putem stabili următoarea cronologie :

Satira (Scrisoarea) *I* (= *Scrisoarea II*) . . . . . .1877—1880
Scrisoarea II (= *Scrisoarea IV*) . . . . . .1879—1880
Scrisoarea III (= *Scrisoarea I*) . . . . . .1879—1880
Scrisoarea IV (= *Scrisoarea III*) . . . . . .1880—1881
Scrisoarea V . . . . . cca. 1881

Se pune problema reconstituirii acestei cronologii, mascată în întregime de datele de publicare ale „Scrisorilor" în *Convorbiri literare* (1 febr., 1. apr., 1 mai, 1 sept. 1881 ; febr. 1890). Avînd în vedere mai ales problemele stilului satiric, ajungem la concluzia că la cristalizarea *Scrisorii II* au contribuit mai ales două „modele", adică doi adversari foarte inferiori poetului : pe de o parte criticul bucureștean Bonifaciu Florescu apostrofat fără înconjur în *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius* (var. f) pentru *Scrisoarea II* (O. vol. II, p. 236)[45] ; pe de altă parte „bardul Bucovinei", Dimitrie Petrino care,

[44] Se înțelege de la sine să considerăm poemul *Dalila* ca *Scrisoarea V*.

[45] Despre această polemică v. mai ales două contribuții de N. Iorga. *O satiră a lui Eminescu*, în *Cuget clar*, nr. IV, p. 14, 12 oct. 1939 ; *Despre Bonifaciu-Florescu*, *ibid.*, nr. IV, p. 22, 7 dec. 1939, precum și articolul lui Aug. Z. N. Pop, *Contribuții eminesciene. I. Eminescu și Bonifaciu Florescu*, Buc., 1938 (cu o cronologie bazată, din nefericire, numai pe ediția Botez).

după ce „inspirase" — împreună cu Anghel Demetriescu — unele amănunte din *Scrisoarea II*, revine ca „model" al *Scrisorii III* (O. vol. II, p. 232—233).

Sînt greu de identificat crîmpeiele de viaţă trăită la care poetul face aluzii în cele două „Scrisori" mizogine (IV—V, iniţial II şi V). În orice caz, în ele regăsim ecourile unui lung şir de deziluzii şi nu numai cele provocate de legăturile cu Veronica. În *Scrisoarea I*, satiră cu atitudinea olimpiană cea mai pronunţată, se dă glas unor resentimente individuale; totuşi poetul, integrînd destinul omenesc într-o viziune a cosmosului, se mulţumeşte cu portrete generalizate şi cu cîteva reflecţii sumbre despre „inutilitatea" poeziei şi a artei în genere.

Să urmăm acum traiectoria acestei tematici şi să examinăm cîteva din mijloacele stilistice prin care s-a realizat ea. Ca şi în alte cazuri (cu excepţia *Scrisorii I*) sîmburele *Scrisorii II*[46] e e l e m e n t u l s a t i r i c ; numai mai tîrziu va fi suprapus acestui element satiric şi realistic — elementul idealist, adică celălalt pol al antitezei. Chiar şi în primele „arpegii" (var. a), cca. 1875—1876 apar numeroase cuvinte „prozaice":

tu să taci să recunoşti
Că un geniu e cutare *negustor de piei de cloşti*
. . . . . .
metric în dactiluri să tot toc
Şi să-mi laud singur marfa ca *telali*-n iarmaroc[47].

Aceleaşi expresii aveau să revină şi în terţinele postume care încep cu versul „Cum negustorii din Constantinopol" (1874). Cuvîntul *telal* înseamnă însă aici nu numai „negustor ambulant (de haine vechi)" ca bunăoară la Caragiale (DLRLC), ci şi un negustor care îşi laudă marfa cu glas tare (cf. celălalt înţeles — azi învechit — al cuvîntului *telal*: „persoană care făcea strigările la un mezat", cu un exemplu din Alecsandri).

Un astfel de „telal" e şi acel „bard" despre care citim pe aceeaşi filă următoarele versuri

... Avem şi noi un *bard*
Ce prin versuri la cucoane să ajungă *cumulard*
S-a-ncercat... Dar vai de dînsul
Închinat-au la poemuri[!], la boieri şi la cucoane
Cînd venea, f ă c e a u n s t r i g ă t peste samă în saloane...

După această primă apostrofare a lui Petrino (cf. observaţia lui Perpessicius, O. vol. II, p. 232) urmează însă în ordine cronologică o evocare, uşor ironică, a anilor de studii; nuanţa ironică reiese clar nu numai din unele versuri, studiate de C. Tagliavini (*Studi Rumeni*, 1927, p. 112 şi urm., O. vol. II, p. 231), ci şi din vocabularul întrebuinţat; să reţinem numai verbul *a se amoriza*, întrebuinţat în versurile „Într-o clipă — foarte tragic — Noi

[46] De acum înainte ne vom servi din nou de numerotarea definitivă a *Scrisorilor*; cea provizorie ne era necesară numai pentru a degaja din ea o cronologie aproximativă a motivelor utilizate.

[47] Poate ar fi mai exact să scriem: „*telal în* iarmaroc". Comp. cu vers. 50—51 din var. A: [s-o desfac ca pe o marfă]. În jurnale <necitite> răspîndite, ca-ntr-o scîndură să toc. Şi să fiu ca şi „Cozmiţă" *pehlivan de iarmaroc*.

de ea (de mamzell Rezi) *ne-amorizurăm* [48], precum și o altă strofă mai hazlie (O. vol. II, p. 230) :

Prè ; frumoasă, drăgăstoasă
Numai nas avea prea mare
Ș-acel nas *protolipistic*
Supăra la sărutare.

După o momentană înflăcărare a orgoliului de artist (cf. var. c) : „Azi citesc făr-a pricepe, mîni vor ști să mă citească"), urmează var. e), intitulată *Versuri cu unghii* și var. f), amintita *Epistolă deschisă către Bonifacius.*

Cele două texte prezintă o continuitate evidentă nu numai a ideilor, ci și a perioadelor (ritmice și sintactice) ; în multe cazuri var. e) conține versuri de 8 silabe (care pentru var. f) s-au transcris în versuri de 16 silabe) :

Var. e) :
Tu cu mintea ta *cîlțoasă*
Și cu stil greoi, *bombastic*
Vrei tu să mă-nveți pe mine
Ce-i frumos și ce e plastic —

Var. f) :

El cu mintea sa *cîlțoasă* și cu stil greoi *bombastic*
Cearcă să ni-arată *nouă* [49] ce-i frumos și ce e plastic

Nu numai cuvintele, ci și imaginile par a izvorî dintr-o adîncă indignare :

Și-ntinzînd pe-a mele versuri
Groasa minții tale labă
Cum se cade îmi spui mie
Să rimeze-un om de treabă?

Pasă-mi oare cum că versuri
Și în capul tău batè-s-or —
Nu primesc să-mi fie nime,
Mai puțin un *urs professor.*

Ceva mai departe, grecismul *bibiluri* e utilizat pentru a caracteriza orice poezie superficială, bazată numai pe artificiile unei metrici mai mult sau mai puțin complicate. Ne mișcăm în sfera acelorași idei din care s-a închegat și faimosul protest *Criticilor mei* :

Să cos vrute și nevrute
Cum pe pînză coși *bibiluri*
Și pe public s-amețească
Săltărețele dactiluri.

---

[48] Această bizară formă analogică (cf. *a amoreza* + perfectul simplu de tipul *văzurăm*) pare împrumutat din limba vorbită neîngrijită.

[49] Cu caractere cursive în ms. 2262, f. 86 (O. vol. II, p. 236).

Expresii întregi reprezintă același ton de ironie indignată:

Crezi tu că un om ca mine
N-a știut ce-i rimă, metru?
Castraveți la grădinar vinzi
Și ceaslov la sfîntu Petru —

Epistola deschisă merge, în unele privințe, mai departe chiar decît *Versurile cu unghii*; concluzia *Epistolei* e îndreptată nu numai contra lui Florescu, ci și contra istoricului V. A. Urechiă [50] al cărui nume e ascuns în prescurtarea ironică VAU-VAU [51].

Iată pe scurt preludiile cu un caracter pur pamfletar care au precedat închegarea *Scrisorii II*. Să analizăm acum textul însuși care ni s-a păstrat în 4 variante (A—D). Dat fiind că prima variantă e încă destul de îndepărtată de textul definitiv, ne vom ocupa pe scurt mai ales de deosebirile ce se observă între aceste texte. Din analiza noastră reiese că în multe cazuri în var. A (cca. 1877, Iași) caracterul concret, plastic al anumitor termeni era mai mult exploatat decît în textul definitiv.

Vers. 1: De ce pana {<mucezește> / mea rămîne} în cerneală mă întrebi?

Vers. 3—4: <De ce scrierile veche nu pilesc și nu le *țesel*>
<Și *dactilii* [52] de-odinioară să mi-i} / Săltărețele *dactiluri* [52] să le } pun să salte vesel
De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,
Iambii suitori, troheii, săltărețele *dactile*? [52]

Vers. 5: <Dacă tu *sorbeai veninul* care eu aici l-am supt>
Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt

În var. A mai regăsim multe crîmpeie din poemul satiric îndreptat contra criticului — „homuncul" (vers. 7—52), iar vestitele versuri (încă neexistente în var. A):

Căci întreb la ce-am începe să-ncercăm o luptă dreaptă
<Spre-a turna în forme>} / A turna în formă } nouă limba veche și-nțeleaptă

au fost urmate în var. B² de aceste versuri energice:

Spre-a vedea cum *păsărește buiguind* în zeci de foi
Unii-aprobă, iară alții ne *împroașcă* cu noroi?

În ce privește evocarea anilor de studii, avem de amintit mai ales evoluția versurilor 43—44:

<Unde-i vremea aurită cînd îmblam pin> } / Vai! tot mai gîndești la anii cînd visam în} academii
<Și-auziam bătrînii>} / Ascultînd pe vechii } dascăli cîrpocind la haina vremii...

---

[50] Despre atacurile lui Eminescu contra V. A. Urechiă vezi O. vol. II, p. 247—248.
[51] O. vol. II, p. 238.
[52] Dicționarele moderne n-admit ca forme de plural decît *dactili* și *dactile* (DLRLC).

Din vers. 49 s-a omis un grecism învechit, dar foarte plastic :

Cu evlavie { <şi *sevas* se-nvîrtea> / adîncă ne-nvîrteau } al minţii scripet

În legătură cu vers. 51—56 munca de şlefuire a dat rezultate foarte apreciabile : să nu uităm însă nici acele versuri mai simple din var. A care reliefează poate mai bine entuziasmul studenţimii şi recunoaşterea aproape instinctivă a adevărurilor ştiinţifice (O. vol. II, p. 260) :

Astronomul *zgîndăreşte*[!] lungul negurii repaos
Şi din ea ca din cutie, scoate lumile din chaos
Atunci lumea-n căpăţînă se-nvîrtea ca o morişcă
Şi strigai cu Galilei cu enfază : „tot se mişcă".

Astăzi nici nu ne-am mai putea închipui *Scrisoarea II* fără concluzia expusă în ultimele 4 versuri ; totuşi această concluzie a început să se cristalizeze doar în var. B^{1-2} ;

De-oi urma { <mereu a scrie> / să scriu în versuri, } teama mi-e ca nu cumva
<*Stîrpiturile* acestea> / <*Famenii*> / Oamenii } din ziua de-astăzi } să mă-nceapă a lăuda
Dacă port cu uşurinţă { şi *dispreţul* / cu zîmbet } a lor ură
Laudele lor, { <amice> / desigur, } m-ar { <*scîrbi*> / mîhni } peste măsură.

Şlefuirea acestor patru versuri dovedeşte că, la urma urmei, pentru a-şi exprima *sentimentul de superioritate*, Eminescu nu mai avea nevoie de termeni difamanţi ca *stîrpitură* şi *famen* ; în asemenea cazuri o atitudine mult mai rezervată („cu uşurinţă şi cu zîmbet") putea să reliefeze fără ostentaţie superioritatea geniului.

Să trecem acum — urmînd ordinea cronologică mai sus stabilită (p. 279) — la examinarea *Scrisorii IV* care, după mărturia ms.-ului 2282, f. 25 (var. C) purta iniţial titlul *Scrisoarea II*. Şi în acest caz stabilirea textului definitiv a fost precedată de mai multe schiţe foarte îndepărtate. Din epoca berlineză (cca. 1874) datează de exemplu textele a^{1-2} ; în care, cel puţin ici-colo, se remarcă o conştientă tendinţă de sublimare :

Cum cîntam odinioară
<În divin' *impertinenţă*>
În confuzie divină
<Ş-ale cîntecului noduri
Erau ritme şi cadenţe>
Şi-nnodam a mele versuri
Cu icoane de lumină

<Gîndirea * străbătea noaptea>
Străbăteam a nopţii umbre
<Mii> / Şi } cărările-n dumbravă
Lumi-ntregi { <inima { <plînge> / <[-n]mine> } / duiosul suflet
<Îi cînta> / I-nstrună } un dulce *Are* !

Tot în aceste preludii răzleţe apare, în mod antitetic, şi motivul final:

<E sfărmat de mult organul>
Azi organele-s sfărmate
Şi-n strigări irregulare[!]
Vechiul cîntec mai străbate
Cum în nopţi izvorul sare
. . . . . .

Unde-s şirurile limpezi
Din cîntarea ce-am gîndit?
<Ah ! e orga sfărîmată>
Ah ! organele-s sfărmate
<Şi maestru-a> } [-n]nebunit
Şi maestru-a }

Următorul fragment, intitulat *Desgust* repetînd unele motive cunoscute şi din variantele *Scrisorii II* [53], nu prea iese din tradiţiile limbii poetice anterioare; chiar şi unele versuri pline de un sarcasm macabru ca bunăoară:

O *cadavre*, despre cari sufletu-mi nici vra s-auză
Nu rîdeţi căci vă văd dinţii disbrăcaţi de a lor buze

ne surprind doar prin conţinutul, iar nu prin lexicul lor. Găsim mai mult material pentru demonstraţia noastră în var. c), intitulată *Iubita vorbeşte*; cităm din ea strofa din care s-au format versurile 89—90 ale *Scrisorii IV*:

Var. C

Dar abia ţi-ntind guriţa
Iaca sare *cleampa uşii* —
Dumnezeu să te păzească
De privirile mătuşii !

Dar abia mi-ntind eu *botul*
Iaca sare *cleampa-n broască* [54] —
De mătuşe şi rudenii
Dumnezeu să te păzească ! —

SCRISOAREA IV

Aşi ! abia ţi-ai întins mîna, sare *ivărul* la uşă,
E-un *congres de rubedenii*, vreun unchi, vreo mătuşă...

Putem face constatări similare şi despre versurile 93—94 din textul definitiv:

Var. c[1]

Ori cu mînile-ncleştate
Tu cu degetele depeni
„Da cucoană, e a ploaie
Vreme bună pentru *pepeni*"

Var c[2]

Şi ca mumii egiptene
Stau cu toţi în scaun ţepeni
Tu cu mîinile-ncleştate
Tot cu degetele depeni.

Textul definitiv e identic cu a doua strofă; numai în loc de *tot* citim aici *mai* ca introducere la o frază paralelă: „<Iară> *Mai* sucești vre-o ţigară . . .".

Cu var. A (1879—1880) începe seria versiunilor paralele care vor conduce la textul definitiv. Din prima parte, adică din tabloul idilic, s-au omis treptat

[53] Cf. vers. 33—34 din *Desgust:* „Voi sfinţi cu mii de lacrimi un amor, instinctul van. Simţirea pe care cîinii o au o dată pe an — ".

[54] Cuvîntul *cleampă* se regăseşte şi în textul definitiv al poeziei *Singurătate*: „Inima din loc îmi sare, Cînd aud că sună *cleampa*...".

aproape toate cuvintele considerate ca „nepoetice" din versurile 9—10, de exemplu a dispărut menţiunea „vizuinei de balaur" :

Var. A :

Încît brazii par o strajă vizuinei de balaur
‹Ce păzesc în taina nopţii arzătoare comori de-aur›
Cînd în mijlocul lor arde o comoară numai aur.

Textul definitiv :

Iar stejarii par o strajă de giganţi ce-o înconjoară
Răsăritul ei [55] păzindu-l ca pe-o tainică comoară.

În vers. 28 „floarea *candidă* de luncă" a devenit „floarea *veştedă* de luncă" ; în vers. 31 termenului (poate prea modern) *musselin* i s-a substituit expresia *pînzele de in*, iar din vers. 34 s-a şters un alt neologism întrebuinţat ca epitet : mulţumită ultimei modificări din „*adorata* mea stăpînă" s-a obţinut „*mlădioasa* mea stăpînă" (cf. însă vers. 38 : „Ca un chip uşor de înger e-arătarea adoratei")[56].

Cu totul diferit de aceste acorduri gingaşe (însă secundare, adică adăugate numai pentru efecte de contrast !) e tonul părţii a doua, în care autorul face o critică extrem de severă a dragostei în cadrul societăţii burgheze contemporane. Dintr-un pasaj destul de lung (var. A, vers. 141—158) s-au omis însă şi aici tocmai motivele legate de o expresie sau de o imagine mai vulgară. S-au eliminat deci, poate pentru a evita verbul *a momi*, aceste versuri (de altfel puţin armonioase, dar foarte caracteristice) :

Totu-i mască pentru mine, — însuşi eu îmi par o mască
Demiurg se mişcă-n suflet şi ar vrea să mă *momească*
Îmi oferă de atîtea ori să fiu cu voi de-o seamă
Şi să uit acele gînduri, ce în noaptea lor mă chiamă.

Ceva mai departe a fost sacrificată una din imaginile cele mai tragice din toată poezia eminesciană :

Parcă şi-ar fi pus în minte din adînc să mă discoase
Să supună şi cadavru-mi l-a lui jocuri curioase
Şi visînd o fericire lumii, fericire mie,
Să alerg, precum aleargă viaţa lor întreag-o mie
Să-mi fac drumul ca şi alţii şi *să treier înzadar*
Ca un cal legat la ochii-i împrejurul unui par.

În versurile imediat următoare, zîmbetului cochet al iubitei şi simbolicului „zornet de pinteni" (vers. 123) li se opune toată măiestria ce carac-

[55] Al lunii.
[56] În ultimul vers e de remarcat aliteraţia vocalică punînd în relief simetria a două cuvinte de cîte 4 silabe.

terizează orchestrația versului. Revin motive cunoscute din primele preludii, dar li se adaugă încă două versuri, cu o adevărată cascadă de aliterații :

Vechiul cîntec mai străbate cum în nopți izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un „Carmen Saeculare" ce-l visai și eu odată.
Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună...

Comparația geniului creator cu o o r g ă (v. mai sus) sau cu instrumentele unei orchestre a fost însă atît de puternică, încît și în ultimul vers s-a introdus un termen eminamente muzical (O. vol. II, p. 341, 346) :

Ah ! organele-s sfărîmate și *maestro* { <a-nnebunit> / e nebun !

Rămîne de văzut de ce se mai tipărește, în ciuda acestor antecedente, totuși *maestru* ca în *Convorbiri literare* și în edițiile lui Maiorescu (Mazilu, p. 125). Dacă s-ar păstra *maestru*, am avea a face cu varianta aproape vulgară a unei forme hotărîte, prezența căreia — cel puțin în ultimul vers al *Scrisorii* — ar fi foarte surprinzătoare. De ce nu s-ar putea restitui, pe bază variantelor B—C, italienismul *maestro* care ne pare acceptabil și fără articolul hotărît cerut de sintaxa frazei ?

Din punct de vedere tematic, există o înrudire vădită între *Scrisoarea IV*, în care poetul protestează împotriva falselor convenții ce complică viața amoroasă în societatea burgheză, și *Scrisoarea V*, intitulată și *Dalila*, în care se reeditează cu multe culori noi, portretul cochetei cunoscute tot din *Scrisoarea IV*. Filiației personajelor îi corespunde și o concretă filiație a textelor : un distih, caracterizat de rimele *copil/april*, a trecut din *Scrisoarea IV* — după unele modificări — și în ciornele *Scrisorii V* :

SCRISOAREA IV

Vers. 127 — 128 :

Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un *copil*,
Cînd ea-i rece și cu toane ca și luna lui *april* ?

SCRISOAREA V

Var. A, vers. 35 — 38 :

Ți-ar fi viața-nseninată de-al ei zîmbet de *copil*
Zgomotoasă și-nflorită cum e luna lui *april*
Dar ai nebuni privindu-i rumenirea din obraji
Ea cu toane... o c r ă i a s ă, iar tu gingaș ca un paj[57].

[57] În versurile citate, de altfel omise în parte din textul publicat al *Scrisorii V*, se ascunde ceva și din idila Cătălinei cu pajul. Versul 27 „Și s e - n a l ț ă d i n c ă l c î i e să-ți ajungă pîn'la gură" amintește următoarea strofă din *Luceafărul* (vers. 211—212) : „De te înalț de subsuori T e - n a l ț ă d i n c ă l c î i e". Episodul pajului datează doar din 1881 (var. B), iar textele în care apar aceste amănunte ale *Scrisorii a V-a* par a fi scrise pe la 1879—1880 (O. vol. II, p. 349, 372).

Toate sforţările de idealizare sînt însă zadarnice : eterna Dalila nici nu ghiceşte cine îi cere iubirea ; precum se spune într-un pasaj deosebit de mişcător evocînd şi bătrîneţea lui Beethoven (vers. 51—56) :

Ea nici poate să-nţeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine.
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-şi,
Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfîrşit pe sine însuşi,
Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că geme
Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme...

Invectivele provocate de neînţelegerea unei femei uşuratice şi superficiale se reiau sub formele cele mai diferite ; perioadele formulate în limba convenţională a idealizării încep de multe ori cu adverbul *înzădar* ori *în zadar*, pus la începutul versului (cf. O. vol. II, p. 355) :

Înzădar pătrund în visu-ţi a izvoarelor murmururi,
*U*mbra *u*medă din codri, *s*tele ce *s*cîntee pururi,
Înzădar cu-al tinereţei şi cu-al inimei nesaţiu
Tu ai frînge-n vers adonic limba ta ca şi Horaţiu...
. . . . . .
Înzădar te simţi din altă lume... *Înzădar* ţi-ai zice
Cum că-n ochiul tău renaşte ochiul lumii cei antice
Că în sufletul tău tînăr oceanu-ntreg se bate
Că dai soarelui *l*umină şi *l*uminei *l*ibertate...
. . . . . .

Vers. 45[58]

În zadar boltita liră, ce din şapte coarde sună...
. . . . . .

Vers. 47[58]

În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din poveşti...

Pasajele de acest fel au însă un caracter generalizator şi nu prea coboară în sferele „nepoetice" ale vocabularului. Chiar şi unele invective îndreptate către o anumită femeie (fie Veronica, fie Cleopatra)[59] rămîn dacă nu în cadrul vocabularului, să spunem, lamartinian, cel puţin în acela al vocabularului hugolian ori shakespearian ; iată de pildă versurile 73—74 (mai tîrziu omise) din var. A. :

Cînd pe propriile-i forme laurul vrei a-l pune-n vîrf...
Ea ? Ce crede ? Cum că ţie îţi e foame de-al ei *stîrv*.

Vocabularul „nepoetic", animă mai ales portretul Dalilei, păstrat în două versiuni ; citãm aceste texte pentru a arăta cum s-a modificat pasajul respectiv

[58] Ultimele două exemple sînt luate din textul definitiv.
[59] Despre aportul posibil al episodului Cleopatra la închegarea *Scrisorii V* (*Dalila*) v. observaţiile lui Perpessicius în O. vol. II, p. 366.

de la o variantă la alta și cum s-au eliminat chiar și din vocabularul satiric unele vulgarisme absolut inadmisibile :

Var. A (vers. 93—101)

Ce-nțelege ea din <astea * arta *> geniul și din timpii luminoși?
Cu zîmbiri de *curtezană* și cu ochi bisericoși
E *flatată* poate cum că îți pleci fruntea la pămînt
Și o crezi în lume umbra unui chip [de cel *] mai sfînt
O femeie între flori e și e floare-ntre femei...
Doi mai are pe de laturi și cu tine face trei
Dintre voi trei... oricît pare de duioasă și *naivă*
Ea desigur și-o alege partea cea mai *pozitivă*
Tu-i juca pe *elefantul*, *chandelier* sau *paravan*
După care se ascunde mustecios vreun *zaplan*
Căci de-ntrebi cine-i acela ce-i în inimă *vîrît*
Pot să-ți zic de pe acuma cel mai prost și mai urît
Și pe cînd cu-a tale patimi va vorbi călugărește
Nătărăul cînd s-arată face inima de-i crește
Ochiul înghețat îl împle { <poftă neagră> / gînduri negre } de amor
Și călugărița-și pune blînd picior peste picior
De și prost dar ea-l găsește că-i cu inimă și *șic*

Var. B (vers 76—99) și *textul definitiv* (vers. 80—95)

Cu zîmbiri de { *<curtizană>* / *curtezană* } și cu ochi bisericoși,
S-ar preface că pricepe. Măgulite toate sînt
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt.
O femeie între flori zi-i și o floare-ntre femei —
Ș-o să-i placă... Dar o pune să aleagă între trei
Ce-o { <încunjură zicîndu-i> / -nconjoară toți zicînd } că o iubesc — cît de *naivă*,
Vei vedea că de o dată ea devine... *pozitivă*.
Tu cu inima și mintea poate ești un *paravan*
După care { <se ascunde mustecios * un *căpitan*> / <ea-și atrage vr-un *nemernic pehlivan*> / ea atrage vre-un june *curtezan* }
Care intră ca actorii cu păsciorul mărunțel
Lăsînd val de mirodenii și de vorbe după el,
O chiorește cu *lornionul*, *butonat* ca o garofă
{ <Creatur-a unor foarfeci> / Operă croitorească } și în spirit și în stofă ;
<Sau îi place vre-un altul, mai apatic și mai *plăvan*,
Și *cuminte ca viței*, dar { <întemeiat și> / cioplit din bardă } <zdravăn ;
Poate că-i convin tuspatru craii cărților de joc
Și-n cămara inimioarei i-*aranjează* la un loc...
Și cînd dama *cochetează* cu privirile-i *galante*,

Împărţind ale ei vorbe între-un *crai* bătrîn şi-un *fante*,
Nu-i minune ca simţirea să se poată înşela,
Să confunde-un *crai de pică* cu un *crai de mahala*...
Căci cu dorul tău demonic va vorbi călugăreşte,
Pe cînd craiul cel de pică de s-arată, pieptu-i creşte,
Ochiul îngheţat i-l împlu gînduri negre de amor
Şi de-o dată e vioaie, *stă picior peste picior*
Ş-acel sec în judecata-i e *cu duh* şi e frumos...

Ce ne spun despre aceste cuvinte luate din limba familiară celelalte izvoare şi îndeosebi dicţionarele? Se poate constata cu uimire că Eminescu ca poet satiric nu e încă apreciat aşa cum ar merita de lexicografia romînă, şi chiar în DLRLC. *Scrisoarea V* e citată numai în legătură cu cuvintele *paravan*, *cochetă*, *galant* şi *fante*. — Pentru *curtezană* se aduce numai un exemplu modern (din teatrul lui Camil Petrescu); franţuzismul *flata* e ilustrat cu un exemplu din limba teatrală a lui Alecsandri [60] pentru *naiv* se citează numai un exemplu din proza lui Eminescu; despre *elefant* (în sens figurat) nu se spune nimic [61]. *Zaplan* (ori *zăplan*) e un cuvînt eminamente prozaic, cunoscut din I. Ghica şi Caragiale cu înţelesul de „om înalt şi voinic; vlăjgan". — Pentru *pozitiv*, luat în primul înţeles (var. A), nu găsim nici un exemplu vechi, iar sensul al 2-lea e cunoscut din proza lui Bolintineanu. — *Pehlivan* e din nou un element comun cu limba comediilor lui Alecsandri, iar *curtezană* ca franţuzism învechit e atestat şi la Negruzzi (însă numai în proza lui). — *Lornion* se găseşte la Bolliac, dar *butonat* lipseşte cu totul din DLRLC. — Chiar şi pentru verbul *aranja* dicţionarele aduc numai exemple moderne, iar în ce priveşte sensul metaforic al cuvîntului *crai* („bărbat uşuratic, care-şi pierde vremea ţinîndu-se de chefuri şi de femei, cf. *crai de curtea veche* „haimana, pungaş, derbedeu, desfrînat"), cu acest prilej se citează numai un exemplu modern din teatrul lui M. Sebastian. — Pentru expresia *a sta picior peste picior* nu cunoaştem deocamdată nici un exemplu anterior din literatură, iar expresia *cu duh*, ca şi multe alte, e comună cu teatrul lui Alecsandri. — Cît despre *şic*, el e citat numai din Caragiale, deşi îl regăsim şi într-o ciornă a *Scrisorii III* (O. vol. II, p. 282, vers. 32).

Odinioară adversarii lui Eminescu au tipărit cu cursive cuvintele şi expresiile care îi scandalizau în legătură cu textul poeziei *Noaptea* (cf. O. vol. I, p. 518). Astăzi, în unele cazuri, nici nu mai înţelegem îndoielile şi reproşurile lor. Limba satirică a *Scrisorilor* a mers însă mult mai departe; precum reiese din observaţiile noastre, aproape fiecare vers din pasajele mai realiste conţine cîte un cuvînt pînă atunci neadmis în „palatul de cristal" al limbii poetice.

În ce priveşte procesul de plăsmuire care a condus la *Scrisoarea III*, îl putem împărţi în trei perioade succesive. Prima perioadă, de la cca. 1872 pînă la 1878—1879 (cf. O. vol. II, p. 272), e reprezentată de nişte fragmente sati-

[60] O formă anterioară şi anume *flatarisi* e frecventă tot în limba comediilor lui Alecsandri (v. L. Gáldi, *Les premiers verbes d'origine française dans la langue roumaine*, în Zeitschrift f. frz. Sprache u. Lit., 1939, p. 179).

[61] După dicţionarul Larousse du XXe siècle: „*chandelier*, fam., Individu sur lequel on s'applique à attirer la jalousie d'un mari, pour cacher le jeu de l'amant véritable. On dit aussi *paravent*". Cuvîntul fu popularizat mai ales printr-o comedie („proverbe en trois actes") a lui Musset: *Le chandelier* (1848). Şi sensul special al cuvîntului *elefant* e împrumutat din limba franceză (comp. *éléphant* „pop. entremetteur", *op. cit.*, s.v.).

rice de dimensiuni foarte variate; în ms. d), de pildă, găsim numai versuri izolate ori distihuri (O. vol. II, p. 277), iar ms. f[1] se compune din 80 versuri, grupate în stanțe. Perioadei a doua (cca. 1878–1880) îi putem atribui variantele A–B, în care găsim numai partea istorică, însă nimic din partea satirică. În sfîrșit, perioada a treia se situează aproximativ în anii 1880–1881, cînd se operează fuziunea mărețului tablou istoric cu motivele satirice din care se încheagă acum o panoramă modernă a „deșertăciunilor". O dată cu fuziunea celor două tablouri, apare și un titlu provizoriu, dar deosebit de semnificativ: *Patria și patrioții* (O. vol. II, p. 303)[62].

Din fragmentele satirice ce datează din prima perioadă vom aminti numai acelea care nu au fost utilizate mai tîrziu, în vederea textului definitiv. În var. a) (din anii 1872–1873) se mai aude un glas cunoscut: glasul patriotului moralist căruia îi datorăm și *Junii corupți*:

<O cum nu pot> / O cum nu-s } în stare-a zmulge sufletul rănit* din mine
*Să-nvenin** cu dînsul vremea — căci mi-i scîrbă și rușine
<Cînd văd oamenii de astăzi>
<Cînd văd țara mea călcată de>
<Cînd văd țara că e plină de ...>
Oameni cari nu sînt vrednici ca să {<se miște> / trăiască} sub soare
Că {<-și> apropiu fără de vreo rușine> / iau fără de rușine} numele unui neam mare
O *t*urmă de *t*icăloși!

Corupției oamenilor de stat moderni i se opune mentalitatea unui popor pe care poetul îl califica de „mîndru și adînc". În var. b) (cca. 1873) se citesc următoarele versuri:

Cînd în mijlocu-ăstui secol vi s-a dat [pe mînă] toate
Tot poporu-acesta m î n d r u și a d î n c — pe a lui spate
V-ați zidit deșertăciunea [,] mizerabili comedianți[,]
E mai rău decît v-odată... sufletul i-l omorîrăți
Inima lui ați uscat-o, sîmburele i-l strivirăți
Și mai grea e-această stare decît orișicare lanț...[63]

După aceste diatribe, formulate încă în limba poetică tradițională, primele „vulgarisme" apar doar pe la 1876, în fragmentele considerate de Perpessicius (O. vol. II, p. 277) ca var. d). Din aceste fragmente (ici și colo aproape nereproductibile) să citățm doar un vers izolat:

Mobb [,], *Canaille* și stîrpitură, *plebs* în senzul [!] cel mai rău.

---

[62] Mai precis, avem a face cu un subtitlu adăugat la titlul propriu-zis: *Scrisoarea IV* despre titlul din urmă v. p. 279).

[63] Cf. și versurile următoare din var. a):

„O popor! Cine cunoaște al tău geniu ș- a d î n c i m e?
Cine din ei milă are pentru-a ta candoare? — Nime.
Se întunec'al lor suflet sub viața oarb-a lor.

Pentru *mob*, explicat de Perpessicius (*loc. cit.*, notă) ca un anglicism însemnînd „poporime, prostime, gloată, canalie" nu cunoaștem nici un alt exemplu; deși scos din acest text, *plebs* revine, sub forma *plebe*, în vers. 241 al textului definitiv („Spuma asta-nveninantă, astă *plebe*, ăst gunoi"), iar *canaille*, transcris *canalie*, se găsește chiar la C. Negruzzi [64] (comp. cu vers. 214 din textul definitiv: „În aplauzele grele a *canaliei* de uliți").

Din fragmentele considerate de Perpessicius ca var. e) (O. vol. II, p. 279, cca. 1878) extragem acel distih în care un grecism învechit evocă amintirea lui Beldiman, iar două elemente lexicale, luate din limba vorbită, apar și în vocabularul lui Creangă:

Cît ai crede că paiații astei comice *tragodii* [65]
Din prostie fac *năzbîtii* * și vorbesc așa în *dodii* [66]

Stanțele satirice publicate ca var. f) (cca. 1878—1879) sînt deosebit de bogate în cuvinte rare și evocatoare afară de o strofă citată de noi în capitolul consacrat poemului *Junii corupți* (p. 71). Să mai amintim atît unii termeni ai jocului de cărți ca *setleva* și *mazù* [67], cît și un tablou satiric al parlamentului:

Acolo prezidentul *frizînd* * [68] o față calmă
Că e cam după masă n-ar vrè să se cunoască —
Și cum îi vede astfel pe dragii săi *de-a valma*
Întoarce-asupra *tutor* [69] *scîrboșii ochi de broască*...
Biserica-i *tr-o* parte [70] negrită și străveche
Bordel de conștiință * făcură * ei alături
O Crit, cum nu mai vii cu biciul, cu *reteveiul* *
Hîdoasele ființe * ca cojile * să mături[?]...

---

[64] În nuvela *O alergare de cai* (1836—1837?) citim fraza: „Prostimea sau în limba aristocratică, *canalia*, șade împrăștiată pe cîmp" (*Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiacioiu, 1937, p. 225).

[65] Să nu uităm însă că *tragodie* e în primul rînd denumirea unui gen dramatic! Unii termeni împrumutați din jargonul învechit al teatrelor se întîlnesc în ultima strofă a var. i) (O. vol. II, p. 288): „*Avanti* ! *fora* ! dară mînjite obrăzare Segnori jucați spre gaudiu cum ați deprins, pe funii Voi singuri măiestria o știți cea foarte rară Reprezentați cu toții comedia minciunii...".

[66] DLRLC citează următoarele exemple din Creangă: „Stai, mă: nu te-apuca de *năzbîtii*"; „vorbești și tu așa în *dodii* cîteodată". *A vorbi* sau *a grăi* (*cam*) *în dodii* înseamnă „a vorbi fără șir, a vorbi aiurea, a aiura". La Eminescu, într-un alt fragment (tot din var. e)) găsim expresia: „Pur și simplu din prostie buiguiesc așa în *dodii* (O. vol. II, p. 278).

[67] Cf. versurile 17—18: „Dar ce-i în fund acolo, ce vuiet și murmură De *setleva*, de *mazù* de trag cartea* pe față?" *Setleva* a fost explicat de Perpessicius, pe baza dicționarului CA, ca „sept et lever", adică „de șapte ori prima mizǎ"; *mazù* înseamnă „suma ce se adaugă la miza dinaintea jocului de cărți", iar în sens figurat „ceea ce se dă pe deasupra, adaos". Pentru înțelesul figurat DLRLC citează exemple din Alecsandri (teatru) și Caragiale; pentru sensul concret pînă acum n-am avut nici un exemplu literar.

[68] Comp. cu expresia argotică franceză: *friser son naze* „faire grimaces".

[69] Genitivul *tutor* (în loc de *tuturor*) nu e amintit de DLRLC; Tiktin 1626 citează această formă (fără îndoială, arhaică, cf. Rosetti, *Limba lui Eminescu*, p. 338) numai din dialectul aromîn.

[70] Perpessicius (O. vol. II, p. 282) retrimite la fraza „prototypul *tru-a* genesii" ce se citește într-o ciornă pentru *Venere și Madonă* (O. vol. I, p. 288).

Să citățm în sfîrșit, pentru a termina caracterizarea perioadei întîi, stanța în care însuși poetul descrie adaptarea stilului său atît la temele istorice, cît și la temele satirice contemporane:

Nu *lyra* visătoare, nici dulcele tău *flaut*
Ci *surle* și *timbale*, bătaia-n tact a *dobii*
Acestea sînt organe eroii să mi-i laud
Ușor e-acestora deschis să dai cu bobii
În cronice bătrîne eroi[i] nu îi caut
Nu voi să pun pe Ștefan și eu la gura sobii
Nu cerul i-a menitu-i nici stelele în zodii [71]
Copiii reci și cinici ai comicei tragodii.

Urmează perioada a doua, caracterizată de cele două variante [A—B] ale tablourilor istorice și îndeosebi ale visului lui Ozman. În această parte „ideală", creată pentru cunoscutele efecte de contrast [72], precum se știe de mult [73] găsim numeroase ecouri din poezia lui Alecsandri; să adăugăm la exemplele pînă acum enumerate și versurile 65—66 din var. A:

Dar un vînt de biruință prin frunzișul sunător
Sună falnic: vijelie și *potop cotropitor*...

Versurile acestea fac ecou la partea a IV-a a poemului *Dan, căpitan de plai*, de Alecsandri:

De-odată se aude un *tropot* pe pămînt [74],
Un *tropot* de copite, *potop ropotitor*!

Tot din Alecsandri provine — precum a stabilit R. Manoliu — vers. 165 al textului definitiv; numai variantele, necitate de d-sa, arată însă fazele succesive ale filiației:

Alecsandri, Dumbrava roșie (partea VI)
O *grindină de glonțuri grozav*-ucigătoare...

---

[71] Comp. cu vers. 198—199 din textul definitiv.

[72] Evident că prima parte a *Scrisorii III* nu e inspirată de același spirit satiric care se recunoaște în a doua parte a poeziei în chestiune; totuși pare nimerit să examinăm și tablourile „ideale" pentru a arăta că și acolo se regăsesc unele indicii ale realismului ce stă la baza operelor satirice. Cu toate acestea nu s-ar putea tăgădui că elementele noi lexicale — din punctul de vedere al limbii poetice de atunci — caracterizează mai mult părțile satirice propriu-zise. Despre deosebirea esențială ce există între cele două părți v. mai sus, nota 32.

[73] Cf. observațiile R. Manoliu în PL, I/4, p. 236—237.

[74] Asemenea efect sonor e produs și de v. 183—184 din var. C care ni s-a păstrat în două redactări:

a) *Hurducînd* pămîntu-n *ropot* grei* călări, un zid de suliți
Vin vuind ca... prin dușmani rumpîndu-și uliți
b) *Duruiau* viind călării ca un zid înnalt de suliți
Printre cetele păgîne trec, spărgîndu-și large uliți.

Din redactarea b) s-a format vers. 159 al textului definitiv:
Duruind soseau călării ca un zid înnalt de suliți.

Mai devreme atît *hurduca*, cît și *durui* erau cuvinte exclusiv „prozaice"; le găsim amîndouă în proza lui Alecsandri.

Scrisoarea III, var. A (vers. 231):

Astfel *grindina grozavă* înspre Dunăre îi mînă[75]

Scrisoarea III, textul definitiv (vers. 135):

Astfel *grindin*-oţelită înspre Dunăre o mînă.

Nu numai în acest caz însă unele variante manuscrise ne par poate şi mai expresive decît textul definitiv; am putea să facem aceeaşi constatare despre pasajul din care s-au închegat vers. 135—139 din textul definitiv:

Var. A (vers. 205—210)

Şi abia s-a dus bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai *zb*ucium,
Căci pădurile întinse răsunau de *zv*on de *b*ucium
Clocotind de lungul freamăt şi de-a armelor sunare
Şi la poala cea de codru *mii* de coifuri lucitoare
Mii de paveze s-arată, *mii de* capete pletoase
Ce *r*àsar în *roiuri roiuri* din păduri întunecoase[76]

Textul definitiv (vers. 135—139)

Şi abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium!
Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium,
Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă;
Călăreţii împlu[77] cîmpul şi roiesc după un semn...

În anumite cazuri realismul acestor vaste tablouri întrece însă cu mult vocabularul, în genere destul de tradiţional, al lui Alecsandri. Tocmai în distihul (vers. 85—86 din textul definitiv) care conţine o expresie împrumutată din Alecsandri putem releva un termen de origine populară incontestabilă, cunoscut nu din Alecsandri, ci din Creangă (O. vol. II, p. 299, 306):

{<Ce> / Cum} Cînd lumea mi-i deschisă a privi {<tu crezi> / gîndeşti} că pot
Ca *întreg Aliotmanul*[78] să se-mpiedice de-un *ciot*?[79]

---

[75] Versul 195 din var. B e identic cu versul citat din var. A. Numeroase aliteraţii expresive se găsesc în unele enumeraţii, inspirate de Alecsandri (O. vol. II, p. 307):

„La Nicopole văzut-ai cîte tabere s-au strîns
Ca să steie înainte-mi ca şi zidul neînvins
Au nu *f*use *f*loarea *F*ranţei,
Cavaleri de viţă mare
Sigismund era acolo cu oştirile maghiare..."

[76] Expresia adverbială „în *roiuri-roiuri*" arată oarecare înrudire cu adverbul *rîuri-rîuri* pe care-l găsim într-un pasaj omis din var. C (O. vol. II, p. 307): „Vezi tu oardele-întinse, cum veniră *rîuri-rîuri* [?]".

[77] CL, Timpul: *umplu* (vezi I. Creţu, LR, 1959/6, p. 67). Grafia *împlu* e garantată de var. C (O. vol. II, p. 308). De notat efectul acustic al expresiei *împlu cîmpul*, comparabil cu acela al expresiei *zimbrul sombru* (*Epigonii*, vers. 66).

[78] R. Manoliu (*loc. cit.*) retrimite la poemul *Hodja Murad Paşa* unde citim de fapt următoarele versuri:

„Mult timp Murad în lupte tocindu-şi iataganul,
Mărise, apărase *întreg Aliotmanul*".

Pentru etimologie v. DLRM.

[79] DLRLC citează următorul exemplu din Creangă: „Apoi ia, astă-ţi spun şi eu, măi *ciotul* dracului!". În fraza construită de Eminescu se oglindeşte mai precis sensul concret al cuvîntului: „partea unui trunchi de copac rămasă în pămînt după tăierea copacului" (de unde, în sens figurat, „om mic şi neînsemnat").

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu cuvintele concrete care evocă lumea orientală să mai amintim doi „termeni tehnici" pe care, pînă acum, nu le cunoșteam din limba lui Eminescu. În var. A, visul lui Ozman se termină cu o finală în care „Romei noi" (vers. 44) i se opune o descriere bogată în cuvinte evocatoare a lumii orientale :

Iar prin văi vede oraşe cu biserici şi *giamii*
Piramide, obeliscuri, minarete, galerii
De asupra tuturora chipul sfintei semilune
Ş-auzea în somn *imamii*[80] cum chemau la rugăciune.

Exemplele citate ne-au dezvăluit o particularitate despre care pînă acum s-a vorbit relativ puțin : nu numai tablourile satirice din cele cinci *Scrisori*, ci și tablourile „ideale" sînt pline de cuvinte concrete și simple, luate din limba de toate zilele. Din acest punct de vedere armonia cea mai deplină se observă în *Scrisoarea III* unde cele două părți reprezintă, în ciuda diferențelor tematice, două aspecte esențiale ale aceluiași realism poetic.

Rămîne de analizat forma definitivă a tabloului satiric din *Scrisoarea III*. În legătură cu această problemă aș dori să subliniez faptul — întrevăzut și de C. Botez (v. aparatul critic al ediției sale) — că partea a doua, ca un fel de mozaic, se compune din patru elemente care s-au unit în mod așa de organic, încît nici nu se mai văd „sudurile". Versurile 195—216 provin, *grosso modo*, din varianta i) (cca. 1878—1879); în versurile 217—236 regăsim ecourile variantelor f[1-2] (aproximativ din aceeași epocă); în versurile 237—248 revedem — împreună cu unele adaosuri (vers. 243 și urm.) — un pasaj bazat pe variantele c—d) (cca. 1873—1876); în sfîrșit, de la vers. 249 pînă la vers. 274, se reiau unele motive schițate în mod schematic în variantele a—b), adică în textele cele mai vechi (cca. 1872—1873). Numai partea finală e nouă : ea apare pentru prima dată doar în var. C, adică în versiunea intitulată *Patria și patrioții* (cca. 1880—1881). Să vedem acum cîte un fragment din fiecare „strat"; analiza noastră va îmbogăți cu exemple noi ceea ce am stabilit în alte capitole despre „arta condensării".

Iată versurile 1—8 din var. i), adică din ultima redactare în „ottave rime" :

Să cînte pe eroii puternici şi viteji
Aveau o dată-n lume ce căuta* rapsozii
Eroii cei de astăzi ei nu ne dau prilej
Urma la vremi de aur greoiul veac al prozii
Nu vrednici ca o dată, ci repede-n vîrtej
Şi mişcă-n scena lumii *ghiduşii* şi *Irozii*
De-aceea, dulce muză, petreci la munte-n crînguri
Căci pentru a-i descrie ne* trebui să fim singuri.

[80] În ediția critică, printr-o greșeală de tipar s-a strecurat forma *miamii*. Amîndouă cuvintele sînt de altfel atestate și în limba poetică a lui Alecsandri (v. exemplele citate de DLRLC). Un al treilea orientalism e cuvîntul *asabi* „corp de ostași turci la fel de înșiși ca și spahiii și ienicerii" (I. Crețu, LR, 1959/6, p. 64 ; Perpessicius, O. vol. II, p. 319) în vers. 152 : „*Cad asabii* ca în pîlcuri risipite pe cîmpie".

Din textul definitiv s-a eliminat moldovenismul *ghiduș*, întrebuințat și de Creangă [81], dar s-a păstrat, într-un sens generalizat (și din această cauză, neobișnuit), cuvîntul *irozi*, aproape sinonim aici cu primul cuvînt: ca texte paralele, avem de citat vers. 195—196 și 203—204 din textul definitiv:

De-așa vremi se-nvredniciră { <cîntăreții> / cronicarii } și rapsozii;
Veacul nostru ni-l umplură { <măscăricii și nerozii> / saltimbancii și irozii...
. . . . . .
Și cu voi *drapîndu-și nula* [82], vă citează toți nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.

În legătură cu „stratul" al doilea, observăm o curioasă dezvoltare: deși din diferite ciorne s-au eliminat treptat anumite „vulgarisme", totuși textul definitiv și-a păstrat în toate amănuntele vigoarea și expresivitatea.

Cine ar crede că versurile 221—228 derivă, în ultima analiză, din strofa a 2-a a variantelor f^{1-2}?

Var. f^{1-2}

Ghebos, urît și lacom, stegar de { <crailîcuri> / craialîcuri
<El ziua> / Acuma } stă pe oameni de treabă să inculpe
Tovarăși de { < beție> / hoție } { <[și] de *caraghiozlîcuri*> / de joc, de *berbantlîcuri*> / aprob-a lor nimicuri
<Aprob-a lui cuvinte> / Aplaudă cuvîntul } și schimele de vulpe
Spre sară { <toți bătrînii * pornesc la *craialîcuri*> / ei vor merge să facă *cabazlîcuri* [83]
<Și fete de vînzare le strîng atunci> / Actrițele din Orpheu strîngîndu-le } de pulpe
<Purtînd pe buza miere, e-n el> / <Pe buze au virtute și-n ei> / Pe buze au virtute și-n ei } monetă calpă
<*Canalie* deplină> / *Canalii* sînt depline } din creștet pîn-în talpă.

[81] Comp. cu fraza: „Ghidi ! ghidi ! *ghiduș* ce ești" (citată de DLRLC). Pentru alte exemple v. DA. Eliminarea acestui cuvînt dialectal ar putea fi explicată și cu motive ritmice: în versul lung de 16 silabe se cerea un cuvînt de 4 silabe: . . . *și irozii*.

[82] Despre această expresie v. mai sus, p. 278. Expresia „cu voi" se referă la eroii vestiți din trecut.

[83] Despre aceste cuvinte „nepoetice" în *-lîc* putem da cîteva amănunte: *crailîc* (~ *craialîc*) e atestat — afară de unele texte folclorice — la Xenopol; din *Contemporanul* (vol. I, p. 26) DA citează expresia: „mîrșave fapte, *crailîcuri* și beții"; *caraghioslîcuri* era întrebuințat de Ghica, Alecsandri (teatru) și Filimon (DA); *berbantlîc* apare nu numai la Alecsandri (teatru), ci și la Creangă și Caragiale (DLRLC); în sfîrșit *cabazlîc* se întîlnește la Alecsandri (teatru) și I. Negruzzi (DA). *Crailîc* e aproape sinonim cu *berbantlîc*, iar *caraghioslîc* cu *cabazlîc* (v. explicațiile date de DA și DLRLC). Mai e de notat că și *cabazlîc* e analizabil în rom.; două exemple pentru *cabaz* sînt citate de DA (s.v.).

Var. C şi textul definitiv

a) Un ghebos, urît şi negru, un stegar de craialîcuri
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri>
b) Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget
<De beţii, de nedormire sticlesc ochii-n capul>
Cu privirea-mpăroşată şi la { <faţă-mflat> / fălci îmflat } şi } buget [84]
Negru, cocoşat şi lacom { <— un stegar de craialîcuri> / un izvor de şiretlîcuri
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri,
Toţi pe buze-avînd virtute, iar în ei monetă calpă,
Quintesenţă { <de *canalii*> / de mizerii } de la creştet pîn { <în> / la } talpă.

După aceasta urmează versurile 228—229, cu o reminiscenţă de mult identificată din Alecsandri (comp. cu expresia „hîdoasa *pocitură*" în *Epistola către generalul Florescu*, O. vol. II, p. 280):

Şi deasupra tuturora, { <ca să-i ştie, să-i cunoască> / oastea să şi-o recunoască
Îşi aruncă *pocitura* bulbucaţii ochi de broască.

Din aceste versuri s-a eliminat însă un motiv caracteristic, legat de rimele rare şi sarcastice: *vulpe/pulpe*. Ecourile acestui motiv se regăsesc, în schimb, în anumite versuri răzleţe ce preludiază la versurile 277—280 din var. C (O. vol. II, p. 317); din acest pasaj se vor dezvolta versurile 233—236 textul definitiv:

a) Patrioţii, virtuoşii, ce cu schimele de vulpe
Seara prin grădini apucă cîntăreţele de pulpe,

b) Patrioţii, virtuoşii, ce cu schimele de vulpe
Ziua cască, iară seara pişc-actriţele de pulpe

Var. C şi textul definitiv

Patrioţii, virtuoşii [85], ctitori de aşezăminte
Unde spumegă desfrîul în mişcări şi în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe ca în strane şed pe locuri
Se aplaudă frenetic schime, cîntece şi jocuri...

Versurile din urmă sînt însă intercalate între fragmente luate din „straturi" mai vechi: versurile 229—232 s-au dezvoltat dintr-un catren care face parte din var. e) (O. vol. II, p. 279), iar versurile 235—237 derivă din anumite fragmente pe care le regăsim, cu numeroase modificări, atît în var. e), cît şi în

[84] Cf. cuvîntul dialectal *buged* ~ *buget* „buhăit, buhav, umflat" (DLRLC, Hogaş, Caragiale). Pentru exemple mai vechi (C. Negruzzi etc.) vezi DA.
[85] În textul definitiv: „Patrioţii ! Virtuoşii".

var. d). În orice caz, e semnificativ că distihul 235—236 prezintă, la lumina variantelor, următoarea evoluție:

Var. c) și C

Acolo împart *moșia* cea străbună* în unire *
<Se adună-n sfatul țării { <ca cu toții să-i admire> / <între ei să se admire> }
{ <Și aceștia-n> / Și apoi în } sfatul țării se adun să se admire

E evident că termenul *moșie* în sensul de „țară strămoșească, patrie" (vezi și versul 207), aparține vocabularului tipic al autorilor moldoveni; afară de vers. 133 din *Scrisoarea III*, îl regăsim la Alecsandri (DLRLC) și la Russo, în *Cîntarea Romîniei*. Pe cînd în traducerea publicată de Bălcescu, în 1850, textul versetului 15 se termină cu cuvintele „Cinste fie părinților noștri, care s-au luptat vitejește și ne-au lăsat de moștenire *patrie* și slobozenie", textul publicat de Russo însuși, în 1855, spune: „ne-au lăsat de moștenire m o ș i e și slobozenie" (ed. Haneș, vol. I, p. 42,6). Să mai adăugăm că în secolul al XIX-lea cuvîntul *moșie* era desigur un arhaism în acest sens (cf. la Dosoftei, ps. 46: „Alesu-s-au șie Parte de *moșie* Țara cea dorită...").

Caracterizarea satirică a „sfatului Țării" se termină cu o puternică anaforă bazată pe cuvîntul *tot*; după toate probabilitățile, punctul de plecare al acestei figuri retorice trebuie căutat în var. d) care a servit de model versurilor 239—240:

Toate mutrele acestea sînt pretinse de Roman,
Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian.

De la vers. 243, adică paralel cu anafora amintită, se acumulează și alte efecte stilistice; remarcăm înainte de toate registrele succesive ale aliterațiilor care, de la *s*, trec la niște consonante mai energice, formate de o serie de *p*, *f* și *g*:

Tot { <ce-a fost peste hotară pehlivan> / ce-n țările vecine { <a fost rău> / e smintit } } și stîrpitură,
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,
Tot { <ce-i laș, perfid, nemernic, tot noroiul și toți hoții> / ce e perfid și lacom, { <sclavii Turcilor> / tot Fanarul, toți } iloții,
Toți se scurseră aicea și formează patrioții,
{ <Astăzi> / Încît } *fonfii* și *flecarii*, { <bîlbîiții> / *găgăuții* } și *gușații*,
{ <Și gheboși> / Bîlbîiți } cu gura strîmbă sînt stăpînii astei nații.

Motivele cele mai „arhaice" se găsesc, precum am spus, în partea următoare și anume în pasajul care începe cu versul 249: „Voi sînteți urmașii

Romei ?..." Aici vin la iveală în modul cel mai limpede legăturile ce există între *Junii corupți* și stilul satiric al *Scrisorilor*. Întrebarea retorică pe care am semnalat-o provine din var. a) (cca. 1872—1873 !), iar rima *fameni/oameni* păstrează amintirea a două versuri abia schițate din var. b) :

nişte *fameni*
Abuzezi de vorba „*oameni*" de le zici, că ei sînt *oameni*...

Restul pasajului și mai ales versurile 253—254 par a constitui un ecou al strofei următoare din var. b) :

Vi s-a dat o gințe jună* și soarta* [ei] mare-n mînă
I-ați înveninat suflarea și ați dus-o la ruină
Hrănind mintea-i cu minciune ați tîrît-o în noroi
Îl vedeți azi... este umbra unei gințe... e-o ocară
Vi s-a dat pe mînă toate [:] secol, gințe, limbă, țară
Vi s-a dat chiar viitorul — ce-ați făcut cu ele voi?

Aceleași motive se regăsesc în unele ciorne făcînd parte din var. C (O. vol. II, p. 318) :

a) Vi s-a dat o țară veche și cu inima senină
I-ați înveninat suflarea și ați dus-o la ruină.
b) Căci înveninați prezentul și îi vindeți viitorul
Pe o sută de-ani nainte, ziceți că iubiți poporul?
. . . . . .
Vi s-au dat pe mînă toate : secol, gințe, limbă, țară
Și din toate voi făcurăți o unealtă de ocară
Vă mirați cum că minciună astăzi nu vi se mai trece.

Texul definitiv e mai puțin abstract și, dacă se mai poate, și mai violent :

Și această *ciumă*-n [86] lume și aceste creaturi
Nici rușine n-au să iee în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară,
Îndrăznesc ca să rostească pîn' și numele tău... țară !

Ca și mai sus, în fragmentul conținînd anafora pe care am analizat-o, motivele împrumutate din variantele mai vechi se termină printr-o poantă nouă și viguroasă, creată în perioada de maturitate.

Efectul obținut prin cuvîntul „țară" impresionează pe cititor ca un „fortissimo" urmat de un moment de pauză după care răsună o nouă serie de invective. Aici — ca și în textele publicate în legătură cu *Petru-Notaie* și sonetul *Ai noștri tineri* (1876) — invectivele iau un caracter strict moral ; moti-

[86] Deși DLRLC distinge, tocmai pe baza acestui citat, înțelesul 3° al cuvîntului *ciumă* și anume „mizerie, pacoste, năpastă, nenorocire mare", nouă ne pare că în textul nostru unde atît *ciumă*, cît și *creaturi* (cf. mai sus *pocitura*) se referă la persoane, avem a face cu sensul 2° al cuvîntului : „persoană urîtă la înfățișare, rea la fire, nesuferită". Sensul 3° n-ar putea fi ilustrat decît de astfel de exemple ca un citat din I. Negruzzi în DA : „A ereziei *ciumă* poporu-mi molipsește". Sensul adoptat de Eminescu s-a dezvoltat în expresii ca de pildă : „Un țigan urît și buzat și negru : *ciumă*, nu alt ceva !" (Ispirescu, apud DA s.v.). La Eminescu cuvîntul are însă un sens colectiv, aplicîndu-se la un grup de oameni și nu la un singur individ.

velor vechi li se adaugă însă sporadic cîte o poantă ucigătoare. Iată de exemplu un preludiu la versurile 255—258, aşa cum îl găsim în var. a) :

La Paris, în oceanul de cinismu şi de lene
La femeile-i pierdute, la orgiile-i obscene
‹Duceţi aurul şi mintea ca să o jucaţi›
Duceţi aurul, viaţa, mintea ca s-o prăpădiţi } în stos —

Textul definitiv în care chiar şi cuvîntul *lupanar* (termen mai rar decît *bordel*, folosit de ex. în var. f[1], vers. 74 şi în *Ai noştri tineri*, vers. 10) evocă un simbol, e mult mai avîntat şi, precum se poate prevedea, se termină cu o poantă adăugată ulterior :

La Paris, în *lupanare* de cinismu şi de *lene* [87],
Cu *femeile-i pierdute* şi-n *orgiile-i obscene*
‹Aţi dus aurul ţării noastre, prăpădindu-l tot în› } *stos*
Acolo v-aţi pus averea, tinereţele la }
[concluzie] Ce a *scos* din voi apusul cînd nimic nu e de *scos*?

Urmează un lung pasaj (vers. 259—276) care nu este altceva decît o prelucrare a trei strofe din var. b), fără să se păstreze ordinea lor primitivă. Motivul „bal-Mabil" (iniţial : *ball-Mabille* ! O. vol. II, p. 275 [88]) corespunde versurilor 13—18 din var. b), următoarele şase versuri ale strofei a doua din var. b); iar ultima anaforă, introdusă de o triplă repetiţie a adverbului *prea* (vers. 271 şi urm.) corespunde strofei a treia din aceeaşi variantă. Pentru a aprecia şlefuirea treptată a stilului, să citărm cel puţin primul şi ultimul pasaj cu unele variante anterioare :

Var. l)

‹Ne*›
Şi } veniţi napoi drept minte o sticluţă cu pomadă
Drept privire un monoclu — drept onoare-o barbă *fadă* [89]
Drept ştiinţ-aveţi în minte vreun vals din ball-Mabille [!]
Şi în schimb cu toat-averea vun papuc de curtezană
Ce pretindeţi? Chiar coroana — unde este vo coroană
Să punem pe astă frunte, care poartă-acest sigil?

Var. C şi textul definitiv

Ne-aţi venit apoi, drept minte o sticluţă de pomadă
Cu monoclu-n ochi, drept armă beţişor de promenadă,

[87] Mai e de notat că adăugarea epitetelor *de cinismu* şi *de lene* contribuie mult la transformarea termenilor „lupanare" în simbol. Despre *cinismu* (şi nu *cinisme* ca mai în toate ediţiile !) v. observaţiile lui I. Creţu, LR, 1959/6, p. 65.

[88] Despre motivul „bal Mabille" amintit şi de Alecsandri, cf. R. Manoliu, PL, I/4, p. 236—237. Primele diatribe ale lui Eminescu împotriva acestui „lieu de plaisir" datează din epoca cînd mai exista faimosul local (desfiinţat în 1875) în avenue Montaigne.

[89] Cf. sensul 2° al cuvîntului : „lipsit de expresie, searbăd, insipid, anost" (DLRLC). În dicţionare găsim numai cîteva citate relativ moderne (I. Negruzzi etc.). Expresia* *une barbe fade* pare a nu exista de loc în limba franceză ; cf. însă *une beauté fade* ; *des traits, des yeux fades* (Robert).

‹Drept ştiinţ-avînd în minte vreun vals din Ball-mabil
Voi cu feţe vestejite şi cu creieri de copil›
Veştejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept ştiinţ-avînd în minte vreun vals din Bal-Mabil,
Iar în schimb cu-averea toată vrun papuc de curtezană...
O te-admir, progenitură de origine Romană !

A doua anaforă, bazată pe repetiţia adverbului *prea*, sună astfel în var. b) :

Prea v-aţi-arătat arama, *prea* aţi supt din astă ţară,
Prea făcurăţi gintea noastră de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de gîndiri, de obicei
Şi la putrejunea voastră n-ajută nici o spoială
Nici germană, nici rusească, nici franceză, nici italâ[!]
V-arătaţi cum sînteţi astăzi ignoranţi, deşerţi, mişei.

Ca de obicei, textul definitiv a devenit mai condensat, mai sentenţios, deşi primele două versuri din pasajul citat au suferit relativ puţine schimbări (comp. cu var. C, vers. 325 şi urm.) :

Prea v-aţi arătat arama, ‹*prea* aţi supt din astă› / ‹*prea* aţi rîs de astă› / *sfişiind* această } ţară,
Prea făcurăţi *neamul nostru* de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-o dată ce sînteţi — Nişte mişei.

Versurile următoare — o nouă poantă [90] — s-au cristalizat doar în cursul muncii pe var. C; în realitate avem a face cu două versuri refăcute după „imnul la Moarte", adică după var. c) a *Scrisorii I* (1872—1873 !) :

IMNUL LA MOARTE (vers. 31—32)

Bun, frumos şi sînt nimica-s faţă cu-această pornire —
Virtutea — o nerozie, geniul — o nefericire

Scrisoarea III (vers. 275—276)

‹Furătura› / Da, cîştigul } fără muncă, iată singura pornire
‹Virtutea› / Virtutea ? } e-o nerozie, geniul ? o nefericire.

[90] Frecvenţa acestor puncte culminante tocmai în stilul satiric constituie un semn al aplicării procedeelor tradiţionale ; cînd A. Cartault (v. nota 28) enumera particularităţile acestui stil, a menţionat imediat după căutarea termenilor familiari două categorii oarecum înrudite : „L'expression concrète et pittoresque" (230 şi urm.) ; „L'expression distinguée, élégante, spirituelle" (241 şi urm.). Dat fiind că Eminescu a şi încercat să traducă o epistolă a lui Horaţiu (I, 10, cf. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 34—35), toate aceste procedee trebuiau să-i fie familiare mulţumită impresiilor sale personale. Despre Horaţiu şi Eminescu v. Guillermou, *Genèse*, p. 227.

Şi ultimele versuri, adică „coda" acestei simfonii grandioase, provin dintr-un adaos tîrziu; să nu uităm însă că unele motive asemănătoare se găsesc nu numai în textul definitiv (cf. vers. 230—231), ci şi în unele variante vechi ca a) şi e). Din var. a) e destul să citărm acele versuri fragmentare care, în multe privinţe, sînt mai revelatoare decît soluţia definitivă (O. vol. II, p. 274):

Oh! atîta-i răzbunarea, cu care v-a-nfierat* firea [91]
Sînteţi bolnavi de o viaţă vicioasă... —
Cine din voi nu-i spasmotic — acela este nebun
Ici mormîntul, col' o s p i ţ u l d e n e b u n i — astfel răzbună
Foamea* cruntă şi dereptul care-n lumea... —
Feste fiinţele [92] netrebnici...

Din textul definitiv dispar unele „motive de ordin medical" ale argumentaţiei eminesciene; în schimb, se reia un motiv cunoscut şi din versul 205 al textului tipărit („Rămîneţi în umbra sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini" [93]), dar împodobit acum cu rimele „inedite" *cronici/ironici* [94]. Motivul acesta s-a îmbinat cu invocarea lui Ţepeş-Vodă, iar ultimele două versuri s-au închegat în modul următor (O. vol. II, p. 319):

<Să-i zideşti în două temniţi ale veacului minuni,>
<Şi în două [-] aşezăminte tu cu sila să-i...>
Şi în două { <largi palate tu cu sila> / temniţi large cu de-a sila } să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie, { <foc> / şi } la casa de nebuni!

Recapitulînd cele expuse mai sus, notăm că ultimele 35 de versuri din textul definitiv conţin mult mai puţine „vulgarisme" decît versurile precedente; această schimbare a tonului se explică, pe de o parte, prin faptul că în partea finală s-au utilizat unele ciorne relativ vechi (cca. 1872—1873), scrise într-o epocă cînd nici stilul satiric al poetului nu opera cu un lexic atît de vast şi de multicolor ca mai tîrziu (de la 1876); pe de altă parte, însă, „sublimarea" tonului se explică prin aceea că în partea finală poetul, în loc de a analiza unele amănunte tragicomice, înfăţişează viciile epocii sale nu din punctul de vedere al pamfletarului care se supune necesităţilor unei situaţii momentane, ci „sub specie aeternitatis". O simplă menţiune a originii romane („Voi sînteţi urmaşii Romei?") era suficientă pentru a indica trecerea de la un stil la altul.

---

[91] Comp. cu versurile 5—6 din *Junii corupţi*: „Ca să vă scriu-n frunte, ca vita ce *se-nfiară* Cu fierul ars în foc". Pentru restul strofei citate din var. a) cf. expresiile „[minte] putredă de spasmuri"; „frunţi învineţite De sînge putrezit" etc.

[92] Trei silabe!

[93] Cf. şi strofa 3 din var. i), unde acelaşi motiv e dezvoltat ceva mai pe larg (O. vol. II, p. 287).

[94] Şi această pereche de rime provine din var. i) (strofa IV) unde citim versurile următoare:

Şi-n limba păsărească *drapînd* pe letopiseţ
Istorici se *gerează*[!], cu voi împlinindu-şi guşa
Cu voi, ce lor asupra[!] privind cel mult *ironici*
I-aţi sudui... De-aceea dormiţi în colb de *cronici*.

Să observăm în treacăt că DA şi DLRLC nu înregistrează forma reflexivă a galicismului *a gera* (cf. însă: *se gérer*).

Inv. 183113

Mulţumită acestor elemente se asigură *Scrisorii III* o impresionantă s o l i d i t a t e a r h i t e c t o n i c ă: deşi tabloul final îşi păstrează caracterul realist, motivele descrierii vieţii moderne se întreţes necontenit cu motivele evocînd trecutul istoric. Sîntem convinşi că şi îmbinarea acestor motive de o aparenţă atît de disparată este, în ultimă analiză un element constitutiv al armoniei eminesciene.

★

Dacă chiar şi în acordurile pasionate ale *Scrisorii III* am reuşit să recunoaştem arhitectura unei simfonii, de ce n-am recurge la astfel de comparaţii şi analogii în legătură cu *Scrisoarea I* care, după opinia tuturora, este una din compunerile cele mai armonioase ale poetului? Aici, problema realismului poetic se va înfăţişa însă altfel decît în celelalte poezii examinate: prima parte a acestui poem răpeşte pe autor (şi totodată pe cititor) într-o sferă atît de înaltă a poeziei încît nici în a doua parte amănunte prea crud formulate nu mai pot fi tolerate. Lexicul rămîne deci relativ convenţional; nu prea mai apar cuvinte pînă atunci neadmise în limba poetică, adică astfel de neologisme care — ca şi în cazurile precedente — ar arăta o influenţă permanentă a limbii vorbite asupra celei literare. În schimb, îmbinările cu cuvinte sînt foarte variate şi în plus, aproape în tot cursul plăsmuirii se constată o excepţională abundenţă de imagini. Iată cîteva exemple din var. a) (cca. 1872) pe care Perpessicius o pune în legătură cu *Panorama deşertăciunilor* (O. vol. II, p. 175); în această ciornă ne surprind mai ales unele comparaţii luate din „viaţa societăţilor" animale:

Colonii de stele de-aur dintr-a raiului *prisacă*...
. . . . . .
Cine filele albastre şi-nstelate le întoarce
La a creaţiunii carte...[95] cine firul lung îl toarce
Din *fuiorul Veciniciei* pînă în ziua de apoi?
. . . . . .
Ca din *stup roiesc* din tine toate firile { <streine* stranii*> / bizare
Toţi piticii de o ziuă — ce trăiesc *fluturi în soare*...

Varianta b) (cca. 1872—1873) poate fi considerată ca un fel de meditaţie asupra „veşnicei treceri", un fel de imn către Moarte:

Moarte, tu îmi pari o noapte neagră, naltă şi întinsă,
Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă[96]
În nemărginirea vremei şi a lumii atîrnind
Din trecutu-n întuneric în viitor[97] de [-] *întuneric*
Merge lîngă facla vieţii a fiinţelor *chimeric*[98]
Şir[99]. La finea razei vieţii umbre-n umbră dispărînd.

[95] Această imagine de origine biblică (comp. cu „Facerea") este o ficţiune tot atît de comodă ca şi „roata istoriei": în *Memento mori*.

[96] De comparat cu începutul poeziei *Înger şi Demon*.

[97] Citirea cuvîntului *viitor* în două silabe e imposibilă; de aceea am şi pus liniuţa.

[98] Poate aici apar pentru prima oară rimele *întuneric / himeric* pe care, după multe tribulaţii, le vom revedea atît în textul definitiv al *Scrisorii I* (73—74), cît şi în *Luceafărul* (vers. 126—128).

[99] Un astfel de „rejet" monosilabic e extrem de rar la Eminescu.

. . . . . .
Furnicar pămîntul este [100] pe a cerului cîmpie
Şi-n lumina caldă, clară iese neagra colonie
De fiinţe-închipuite murmurînd neîncetat
<Unu-i rege — cu-ngîmfare crede [că] l-aude cerul
Altu-i popă şi se crede că el poartă misterul
Creaţiunii...>
Microscopice [101] popoare { <— efemeri regi, popi obraznici>
efemerii regi, popime,
Se succed în generaţii, fără ca să-i ştie nime,
Învăţaţii — neam de popă-nchipuit [102] şi îngîmfat.
. . . . . .
<Nu gîndiţi voi vreodată muşti de-o zi>
Muşti de-o zi, ce-nchipuite treceţi, } Aţi uitat cu totu
Că-ndărătul lumii voastre mici de-o măsuraţi cu cotul
E-o vecie — că înainte-i o vecie este iar...

Tema imnului către Moarte va fi reluată şi în prima „versiune autonomă" (var. A, 1874, Berlin, O. vol. II, p. 189—192) care nu este altceva decît un monolog dramatic adresat Vremii (cf. versul iniţial: „O v r e m e ce trecînd ai dus cu tine..."). La începutul acestui text, inspirat poate şi de Miron Costin (*Viaţa lumii*), găsim o recapitulare sumară a ideilor de dezvoltat; această notiţă merită s-o reproducem din cauza deosebitei sale importanţe psihologice:

Trecere — peire — umbră — vis
Unu[l] [are în gînd] [103] o vocabulă asiriană
Altul un gîndac
Altul o coroană
Unul şi-acelaşi diferenţă-n idei
Unul tare, puternic — vorbind măreţ
trîmbiţa marilor idei —
Altul cu sufletul în somn * [104]

Dar un monolog dramatic nu e încă o satiră: prin alţi factori şi prin aceasta se explică vocabularul destul de restrîns al textului în chestiune. Totuşi nenumărate expresii şi împerechieri de cuvinte provin din arsenalul limbii vor-

---

[100] Comp. cu poezia postumă *Privesc oraşul — furnicar*, scrisă aproape în aceeaşi epocă (1873).

[101] Deocamdată nu avem nici un exemplu anterior pentru îmbinarea cuvîntului *microscopic* (ca epitet antepus!) cu *popor*. Imaginea îşi trage originea dintr-o concepţie pe care am putea-o numi „guliveriană".

[102] Comp. cu germ. *eingebildet*, magh. *beképzelt*. DLRLC nu dă nici un exemplu literar pentru a ilustra acest sens (foarte curent) al cuvîntului. DA citează — afară de un exemplu cules din limba vorbită („E un *închipuit* şi jumătate!") — un exemplu din *Contemporanul*.

[103] Pasaj intercalat de autorul acestor rînduri; cf. versurile 7—11 din monologul însuşi.

[104] Comp. cu poezia postumă: *E împărţită omenirea*... V. o concepţie asemănătoare şi în poezia: *Privesc oraşul — furnicar*.

bite. Poetul se adresează Vremii pe un ton cînd tragic, cînd ironic; un fel de dans macabru e schiţat de pildă în următoarele versuri (6—14):

Cum îi duci pe toţi
Unul avînd în gîndu-i un gîndac
Asupra cărui face combinaţii
Un altul o vocabulă assyră [!]
Al treilea o literă chineză
Unul un stat cu planurile pe un secol
Altul un ban* cu planul pe o zi...
Tot una ţi-e — Şi *Maiestatea ta*
Ea nu cunoaşte *nici o maiestate*... [105]

Oamenilor *practici*, chinuiţi de nimicnicia sforţărilor lor şi, în mod curios, chiar de viziuni cosmice despre sfîrşitul lumii (cf. la Miron Costin: „Ceriul faptu de Dumnezeu cu putere mare, Minunată zidire, şi el fîrşit are"), li se opun însă „oamenii nepractici", visătorii [106]:

Ferice sînt naturile tăcute*
A căror suflet e ca-n vecinic somn...
. . . . . .
Ei par somnambuli. Duc a lor viaţă
Oglindă lină lumei dimprejur
Ei trec *neconştii* [107] lîngă mari primejdii
Şi se opresc la piedicele mici...

Versurile următoare prezintă aceeaşi redactare antitetică şi de multe ori paradoxală; (s-ar putea întreba cu drept cuvînt dacă nu avem a face cu un fel de meditaţie inspirată de Shakespeare). În genere, nu s-ar putea tăgădui că în toate monologurile eminesciene scrise în „blank verse" ar pluti ceva analog umbrelor şi luminilor nemuritorului englez:

Nefericiţi cei cu v o i n ţ ă m a r e
Şi m i n t e m i c ă — căci aceşti-s răi
Nefericiţi cei cu v o i n ţ ă m i c ă
Şi m i n t e m a r e, căci sînt ca mimose*... [108]

Celor din urmă nici posteritatea nu le poate aduce vreo consolaţie; îi mîngîi numai c o n t i n u i t a t e a s p i r i t u a l ă dintre geniile cu o structură psihică similară:

O genii mare, voi regi ai cugetării
Ce treceţi rar şi izolaţi p'in secoli

---

[105] Monologul se sfîrşeşte aici cu o poantă.

[106] Vezi rîndurile pe care le-am citat din *Privesc oraşul — furnicar* în legătură cu locuţiunea adverbială *de-a-nletelea* (p. 265—266).

[107] Creat după modelul cuvintelor latine *conscius* ~ *inconscius* (ital. liter. *conscio*, *inconscio*). Cf. DA (s.v. *inconştient*): „Şi: (prin Ardeal, după ital. *inconscio* *incónştiu*, *-e* adj." Forma aceasta pare a fi fost adoptată în vremea „pumnismului".

[108] Ceva mai tîrziu această comparaţie va apărea la Macedonski (DLRLC). De observat şi forma frazei: ca şi cînd am avea a face cu o „phrase carrée" a lui La Rochefoucauld.

<lăsaţi> } în scrisul vostru mîngîierea
Punînd }
Care conţine toată firea noastră —
Cînd vă citim, n o i n e s i m ţ i m î n v o i.
Da, voi sînteţi ca nişte medici buni
Cu fiecare suflet bolnav, voi
Vă ocupaţi ca şi cînd n-aţi avè
Un alt bolnav de [cît] pe cel prezent.

Asupra nimicniciei — cel puţin aparente — a năzuinţelor omeneşti s-a configurat însă foarte timpuriu (aproximativ pe la 1873—1874) o viziune cosmogonică de inspiraţie indiană care — precum am stabilit cu alt prilej — se ivise şi în literatura maghiară clasică, în monologul *Reginei nopţii* (Az éj királynője) din drama simbolică *Csongor şi Tünde* (1829) de Mihail Vörösmarty [109]. La Eminescu imnul vedic al creaţiunii[110] s-a întreţesut aproape de la început cu unele elemente biblice şi cu motive împrumutate din filozofia greacă. Să amintim ca element biblic caracteristic expresia *boltitul cort din ceriu* din var. e) (O. vol. II, p. 183, cf. *Himmelszelt* în textul german utilizat de Eminescu) [111], iar ca motive greceşti pînă acum puţin identificate, unele întrebări retorice din var. f), scrisă în alexandrini şi nu în endecasilabi nerimaţi („blank verse") ca în traducerea germană şi încercarea romînă precedentă :

<Au ce-ascundea> } at[uncea] acele-n sine-ascunse
Ce acoperea }
<A apelor noianuri? { Genunea nepătrunsă
{ prăpăstia? adîncă?>
Noianul cel de ape? prăpastia? genunea?

Întrebările acestea derivă, cel puţin în parte, din traducerea germană a imnului vedic („War's wohl die Wasserflut, der jähe Abgrund?"), totuşi nu s-ar putea nega nici faptul că tripla ipoteză, schiţată şi de versul 45 al textului definitiv :

Fu *prăpastie, genune?* Fu noian întins de *apă?*

corespunde perfect celor trei principale teorii cosmogonice ale grecilor antici : la Anaximandru apare infinitul, numit ἄπειρον (cf. p r ă p a s t i a) ; la Anaxagoras găsim g e n u n e a, adică materia eternă şi inertă, animată doar de intervenţia spiritului, iar Thales considera a p a ca materia cosmosului [112].

---

[109] Cf. articolul meu *Vörösmarty és Eminescu* (*Vörösmarty şi Eminescu*), în *Vasárnap* (Arad), 1939, nr. 6—7, p. 107—109 (recenzat de E. Kallós, BM E, 1939). Avem dovezi sigure că cel puţin Slavici, unul din prietenii intimi ai poetului, cunoştea bine opera lui Vörösmarty.

[110] O traducere germană (în versuri iambice nerimate) a imnului în chestiune a fost copiată de Eminescu însuşi (O. vol. II, p. 181). Aceste relaţii tematice au fost acceptate şi de Călinescu (v. *Op.*, vol. II, p. 132 şi urm.).

[111] În celelalte traduceri (cf. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II, p. 27 ; Botez, p. 371 ; T. Antonescu, citat în O. vol. II, p. 188 etc.) nu găsim nimic asemănător ; avem deci a face cu un adaos arbitrar al traducătorului german.

[112] Despre alte relaţii posibile ale *Scrisorii I* cu concepţiile cosmogonice greceşti v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 132.

S-ar crede că astfel de concepţii abstracte nu sînt de loc susceptibile de a fi formulate într-o limbă plastică şi chiar realistă. Nici Eminescu n-a găsit uşor mijloacele de a preface teoriile cosmogonice într-un şir de imagini: primul strat al tabloului cosmogonic (var. e—f) se compune mai ales din acele „figuri etimologice" pe care le sugerase traducerea germană a imnului vedic (cf. expresiile : „wo *barg* sich der *Verborgne*?" „Da war nicht *Tod — Unsterblicher* war nirgends"...Er *hauchte hauchlos* in sich selbst der Eine"). Aceste „figuri etimologice" (cam neregulate, din punctul de vedere al retoricii europene) le vom regăsi şi în textul definitiv, dar sub o formă adaptată cerinţelor metrului trohaic; deocamdată ele sînt formulate cînd în „blank verse", cînd în alexandrini :

var. e) Şi fără de *răsuflet sufla* în sine însuşi
Ne mai numitul Unul...
var. f) Şi *odihnea* în sineş [i], *odihna* cea eternă.
. . . . . .
Nu *s-ascundea* nimica, şi tot era *ascuns*
Pătruns de sine însuşi era cel *nepătruns*...

Ultimele versuri dovedesc în ce măsură această „figură etimologică" de origine orientală a fecundat imaginaţia lui Eminescu; putem deci face o deosebire precisă între figurile împrumutate (de ex. „Er *hauchte hauchlos*..." „Şi fără de *răsuflet sufla*...") şi cele originale (de ex. „*Pătruns* de sine însuşi era cel *nepătruns*"[113]).

La un moment dat, însă foarte tîrziu, pe la 1879—1880, toate aceste formule abstracte vor fi învăluite într-o serie de imagini[114]. Înainte de a trece la examinarea acestora, mai avem de făcut cîteva observaţii asupra textului B (cca. 1876) care se distinge prin plasticitatea portretelor pe care le conţine. Din această variantă, bazată pe textul A, extragem strofele VII şi X, adică două portrete de bătrîni :

Al vremii orologiu de stau ca să-l ascult
Eu văd un vechiu magistru ce şede lîngă pult

[113] În legătură cu textul definitiv care corespunde acestor versuri acad. Tudor Vianu şi-a formulat părerea în modul următor : „Citim şi astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întîia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obţinute prin negarea cuvîntului anterior prin particula negativă (*fiinţă, nefiinţă, pătruns, nepătruns*), prin variarea diatezei (*nu s-ascundea, era ascuns*), prin alternarea modurilor (*de văzut, s-o vază*) prin derivarea deosebită a aceleiaşi rădăcini (*împăcată, pace*). Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilităţile limbii romîne cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcţiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii şi derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală şi poetul o foloseşte pentru a exprima gînduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească" (*Caiete critice*, I/1957, p. 169).

[114] Vezi şi consideraţiile lui I. Dobrogeanu-Gherea despre plasticitatea teoriei cosmogonice indiene în *Studii critice*, vol. II, p. 27.

La piept el își încheie halatul lui cel vechi
Mai bine își îndoapă bumbacul în urechi
Și uscățiv cum este și slab și de nimic
El universu-l are în degetul cel mic.

Trecutul, viitorul, sub fruntea lui se-nchid
Și lumea toată-n ochii [-i] e-un singur individ
El negura eternă o rupe în fășii
Din ea se naște lumea, și soare și stihii
Și din prezent, — paingăn urieșesc pășește —
Trecutul, viitorul l, e-un rînd le mrejuește.
. . . . . .
Pe-un alt bătrîn { <vedemu-l cum șede lîngă pult>
                 { îl văd eu în straiu-i ros la coate
În șiruri nesfîrșite { <El socotește mult>
                     { socoate și socoate
<Cît pește e în mare, cît grîu încape-n> } sac
Să știe cîte fire de grîu încap în }
Și-n cîtă lînă oare să puie-atît bumbac
<Halatu-i rupt... dar totuși pe degete-un> } briliant
Deși i-e haina ruptă pe deget }
<Acesta e un jidov> } iar cel de-ntîi fu Kant.
Un jidov e acesta }

Restul acestei variante în sextine urmează tematic textul A, adică „imnul Vremii"; în amîndouă versiunile e manifest și disprețul poetului față de posteritatea filologică care s-ar limita la „aticismul" limbii sale și nu ar ține seamă de ideile pentru cristalizarea cărora concurează toate mijloacele de expresie. „Astfel de nemurire o dau cui o poftește" — citim în strofa XXIV, din care patru versuri sarcastice (159—162) se prezintă în două variante (a doua din anii 1879—1880):

a) Poemuri manuscrise, povești și cu nuvele
Să lege *gavanoase* le dau iubitei mele
Căci tot n-ar fi atîta de strașnică risipă
Cum o fac aprinzîndu-mi cu fășiile pipa.
b) <Poeme> Poemuri manuscrise, cu rime fără preț,
Le dau să lege gura la *oale cu dulcețî*
De cît să ții în scrinu-ți lumini ce-ți dete clipa
Mai bine ți-ai aprins cu *fețiile* pipa.

Toate aceste cuvinte prea concrete, deși repetate în mai multe variante (v. și textele publicate de Mazilu, p. 199—200), erau însă incompatibile nu numai cu meditația asupra vremii și asupra vieții omenești, ci și cu acel imn către „genii" care a trecut în sextinele pe care le examinăm. În ce măsură Eminescu căuta un fel de refugiu la aceste spirite legate de el printr-o tainică

afinitate reiese din două strofe pline de avîntul inspirației (XXI-bis și -ter):

Oricui sînteți prieteni dar orișicui îi pare
Că numai dînsul singur în sufletu-i vă are
Iar scrierile noastre cămări-s încălzite
De pe părete-atîrnă icoanele iubite

a) <În nici un veac a casă și-n nici un veac străini
Sînteți singurătăți prietenii senini>
b) <A nici unui din veacuri nu sînteți cetățeni>
c) În orice veac trăirăți neîncetățeniți
Și totuși nici într-unul străini nu o să fiți.

Căci lamura vieții ați strîns-o în gîndire
I-ați dat o haină scumpă de neîmbătrînire
Ori cum se schimbă vremea, ori cum se primenește
În dreapta-vă oglindă oricînd se regăsește
Căci partea-adevărată și cea neperitoare
E ori și cînd aievea și nici în scrieri moare.

Pînă acum mai lipsește însă din tematica *Scrisorii I* introducerea și încheierea ce-i dau un caracter de „nocturnă". Să observăm bine de cînd *Scrisoarea I*, prin adăugarea acestor părți, se preface în „nocturnă", de atunci dispare din ea treptat singurul motiv de mîngîiere: elogiul „afinității elective" ce unește un anumit grup de poeți.

După astfel de preludii s-au cristalizat — în urma unei întreruperi de vreo trei ani (1876—1879) — variantele C (în alexandrini) și D (în versuri trohaice de 16 și 15 silabe). În var. C apare — sub o formă ceva mai scurtă decît în var. D și în textul definitiv — introducerea cunoscută; chiar din primele texte referitoare la acest motiv reiese că există o mare deosebire stilistică între invocația patetică și generalizatoare a lunii, pe de o parte, și descrierea meticuloasă, realistă a unor îndeletniciri omenești, pe de alta. Mai e de observat faptul că partea aceasta se termină, în mod semnificativ, cu termenul *neghiobi*, calificativ pînă atunci eminamente „prozaic": [115]

Ms. 2278, f. 37v (O. vol. II, p. 203)

Lună, stăpîna mării, pe-a lumei boltă luneci
Gîndirilor dînd viață, durerile întuneci
O! cîți în clipa asta la tine [-] or fi privind
Și ce deosebite lucrări or fi gîndind
În minte-i poate unul descrie un gîndac
Un altul lumea-n *sistem*[116] o bagă ca-ntr-un sac

[115] Totuși un exemplu al DLRLC e luat din Anton Pann, adică dintr-un fel de „proză versificată": „Trei *neghiobi* mergînd p-o vale Și zărind un urs din cale" etc.
[116] După grecescul σύστημα, rom. *sistemă* ~ *sistemă*, arom. *sistimă* (Gáldi, ***Mots d'origine neo-grecque***, p. 254—255).

Var. C (vers. 9—10)

O lună, doamna mării, pe-a lumii boltă luneci
Gîndirilor dînd viaţă, durerile întuneci
În cîte mii de case pătruns-ai prin ferești
Ce mii de mii de oameni acuma tu privești.
Cîți numa-n clipa aceasta de raza ta atinși [117]
De gînduri felurite se simt adînc cuprinși?

Privești pe-un rege poate cu planuri pentr-un veac
Cu planuri pentr-o oră nemernicul sărac —
Ce sume diferite au scos din urna sorții [118]
Și totuși deopotrivă în ochii tăi ș-ai morții
Ai aceloraşi patimi deopotrivă robi [119].
Să fie slabi, puternici, cuminte ori *negliobi*.

Var. D şi textul definitiv (vers. 1—22)

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lunii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viaţă [120], suferinţele întuneci;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară!
*P*este cîte *m*ii de valuri *st*ăpînirea ta *str*ăbate,
Cînd *p*luteşti pe *miş*cătoarea *m*ărilor singurătate!
Cîte ţărmuri înflorite, ce palate şi cetăţi,
Străbătute de-al tău farmec ţie singură-ţi arăţi!
Şi în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri {<gînditoareo> [121] / gînditoare} le priveşti!

Să remarcăm în treacăt că din textul variantei D lipseşte în cele mai multe cazuri semnul exclamării care, în textul definitiv, se repetă la sfîrşitul versurilor 10, 12, 14 şi 16; în var. D semnul exclamării e pus numai după *priveşte*, iar după versurile 10, 12 şi 14 avem o simplă virgulă ce dă perioadei mai multă amploare. Cu toate acestea trebuie să recunoaştem că semnele exclamării pun mai bine în relief ritmul construcţiei frazelor: de obicei, cîte 2 versuri formează o perioadă sintactică. De observat şi progresul realizat în ce priveşte caracterizarea lunii care, de acum înainte, va figura ca simbol al morţii şi al vremii nepăsătoare (cf. „imnurile" precedente închinate Morţii şi Vremii!). După această maiestoasă introducere, cu tonalităţi de nocturnă şi cu un vers

[117] Ceva mai sus (vers. 7—8) citim următoarele versuri: „În propria-ne lume deschide uşa-ntrării La rîndul dintre [-] *aprinsul* şi *stinsul luminării*"!.

[118] Cf. var. B, vers 15—16: „Cu sume diferite ei joacă lotul sorţii [!] Şi totuşi deopotrivă ei sînt în ochii morţii".

[119] Cf. var. B, vers 17— : „Şi totuşi deopotrivă ai patimei sînt robi".

[120] În var. D: *viaţa*. Aceeaşi pronunţare bisilabică e atestată şi de textele precedente.

[121] Cf. versul 1 din ms. 2269, f. 50v: (O. vol. II, p. 204): „Cum treci *cuvîntătoareo* albinelor mulţime". — De remarcat o nouă figură etimologică „*neregulată*": „pline de *gînduri, gînditoare(o)*..."

de mult admirat : „Cînd *p*luteşti *p*e *m*işcătoarea *m*ărilor singurătate" [122], urmează, cu modificări aproape neînsemnate, caracterizarea „treptelor osebite" (vers. 17—22) prin care s-a înlocuit expresia „sume osebite", adică o imagine luată dintr-un alt domeniu al vieţii :

Vezi pe-un rege ce-mpînzeşte globu-n planuri pe un veac,
Cînd la la ziua [cea] de mîne abia cuget-un sărac...
Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii
Deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul [123] morţii,
La acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi !

În versurile următoare (23—38) se desfăşoară cunoscuta galerie de portrete la care var. D, cu versurile sale ample, a adăugat numeroase trăsături noi ; din versurile (var. C, vers. 21—22) :

Vezi pe-unul ce de faţă îşi vede şi de păr
Un altul cată-n vreme şi lume adevăr

s-a obţinut, aproape fără şovăire (cf. var. D), un minunat paralelism revelînd din nou varietatea temperamentelor omeneşti :

Unul caută-n oglindă, de-şi buclează a lui păr,
Altul caută [124] în lume şi în vreme adevăr...

În loc de „vechi magistru" (cf. var. C, vers. 27 : „sau vezi un *vechi magistru* cu haina roasă-n coate") auzim acum de „bătrînul *dascăl*" ; schimbarea semantică „învăţător" — — „maestru, magistru, învăţat" se regăseşte şi la Russo care scrisese (cf. DLRLC, s.v.) : „Ucenicii lui Petru Maior au răstălmăcit cuvintele *dascălului*". Caracterizarea bătrînului Kant (v. var. A strofa X) provine din ciorne mai vechi, dar numai în var. D, adică în ultima clipă, s-au introdus versurile 39—40 care reiau şi în pragul viziunii cosmogonice motivul selenar (cf. vers. 912 din textul definitiv) :

Pe cînd luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri
Într-o clipă-l poartă gîndul îndărăt cu mii de veacuri.

---

[122] În legătură cu acest vers, după atîtea comentarii, aş dori să subliniez numai cîteva fapte esenţiale. Tot versul e dominat de cuvinte lungi (4—3—5 silabe) care, în ansamblul lor, constituie o construcţie posesivă de o structură destul de rară :

A (epitetul posesiunii cu art. hot.) + S (gen.) + S (posesiunea). Între primii doi termeni o cezură relativ scurtă indică sfîrşitul primului emistih ; aceeaşi cezură e însă estompată de aliteraţia labială — pregătită deja de consoana iniţială a cuvîntului *pluteşte* — care leagă epitetul posesiunii (*mişcătoarea*) nu de posesiunea însăşi, ci de denumirea posesorului (*mării*). În emistihul al doilea simetria normală a ditroheilor (4 + 4) suferă — din cauza lungimii ultimului cuvînt — o anumită modificare ; în emistihul „*mă*ririlor singură*ta*te" nu numai lungimea ultimului cuvînt evocă imensitatea apelor, ci şi acele cinci silabe aproape atone (cu mici accente secundare pe *-lor* şi pe *sin-*) care se găsesc în această unitate ritmică.

[123] Două silabe ! În var. D : *genĭul*.

[124] Deosebirea dintre cele două înţelesuri ale verbului *a căuta* corespunde perfect, pe plan semantic, deosebirii dintre cele două temperamente amintite. Totodată primul sens al verbului *a căuta* (şi nu *a căta* !) are o nuanţă uşor arhaică şi, în orice caz, populară (v. exemplele enumerate de DA).

S-a îmbogăţit şi seria „figurilor etimologice" de inspiraţie orientală; în var. D găsim două expresii noi de acest fel (cf. vers. 49—50):

Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-a se desface,
Şi în sine *împăcată* stăpînea eterna *pace*!...

S-a transformat, s-a îmbogăţit şi viziunea cosmică: var. D şi textul definitiv evocă nu numai începuturile lumii, ci şi fazele ulterioare: dezvoltarea şi dezintegrarea ei. Toată viziunea e transformată în imagini; în var. C găsim şi motivul cel mai important:

Pîn ce un punct { <în âtom[125] urnit, plecă> / ca vîrful de ac porni } şi iată-l
Din chaos face mumă şi el devine tatăl
Un punct mai slab ca unda, ca raza, boaba spumii
{ <Stăpîn fără de *margini*> / Stăpînul fără *margini* } al *marginilor* lumii...

Var. D şi textul definitiv (vers. 51—54) reprezintă un fel de compromis între aceste încercări:

Dar deodat-un punct se mişcă ... { <cel dintîi> / cel dîntîi } şi singur, Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mişcare mult mai slab ca boaba spumii
E stăpînul *fără margini* peste *marginile* lumii...

Mulţumită versurilor de 16 sau 15 silabe, s-a lărgit şi perspectiva următoarelor versuri în care mai recunoaştem ca motiv final un ecou al teoriei cosmogonice indiene (caracterul „social" al textului e pus în relief şi de o impresionantă anaforă):

Var. C (vers. 53—54)

{ <Şi> / Iar } negura eternă { <o> / se } rupe în făşii
{ <Dintr-însa scoate lumea> / Din ea răsare lume } şi soare şi stihii —

Var. D şi textul definitiv (vers. 55—60)

De-atunci negura eternă se desface în { <feşii> / făşii }
De atunci răsare lumea, luna, soare şi stihii...
De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorînd din infinit
Sînt atrase în viaţă de un dor nemărginit.

[125] Aceeaşi formă e atestată şi în *Memento mori* (vers. 336).

Versurile acestea pot fi comparate cu traducerea copiată de Eminescu a imnului vedic: „Und Liebe überkam zuerst das eine, der geistigen Inbrunst erster Schöpfungssame" (O. vol. II, p. 181); din acest text derivă var. e) (vers. 18–19): „În început pătruns-au iubirea pe-acel unul O sete sufletească [–] a facerii sămînță [–]".

Cu aceasta în var. D și în textul definitiv se întrerupe viziunea cosmică: „în lumea asta mare" apare omul pe care poetul îl înfățișează dintr-o perspectivă filozofică, ca și cînd l-ar contempla de pe o altă planetă. E probabil că această parte intercalată să stea în strînsă legătură cu articolul (*Timpul*, 23 aprilie 1880) la care și Perpessicius a făcut aluzie (O. vol. II, p. 210–211, notă):

„Statul ar trebui să fie atît de puternic organizat, existența și libertatea de muncă a claselor atît de asigurată, interesele într-o armonie atît de intimă, încît să nu-i pese nimănui de asemenea jucării caleidoscopice, cari se întîmplă în centru. Atunci filosoful, uitîndu-se dintre vrafurile sale de cărți, din adunarea sa de prieteni seculari cu atît mai buni cu cît nu-l supără întru nimic, ar rîde de comedia aceasta a vieții omenești, de lupta acestor ființe efemere, care-și dispută însemnătatea într-o picătură de timp, precum miile de infuzori își dispută existența de cîteva secunde într-o picătură de apă".

Adaptată înaltei tensiuni lirice ce caracterizează *Scrisoarea I* în întregime, aceeași concepție se prezintă sub o formă mult mai concisă și plină de amănunte realiste. Prototipul motivului trebuie căutat în var. c) (vers. 61–66, v. mai sus: „*Furnicar* pămîntului este" etc.), iar var. D reproduce aceleași idei într-o formă atît de perfectă încît nici nu ne vine să credem că avem a face cu prima și singura variantă transcrisă în versuri trohaice. Mult mai probabil este că manuscrisele care ne stau la dispoziție sînt departe de a oglindi fidel toate fazele plăsmuirii:

Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii *mici*
Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați.
Mulți de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cumcă lumea asta-ntreagă e *o clipă suspendată*,
Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată[126].

Ultimele versuri introduc partea a doua a viziunii cosmice; din nou se dovedește superioritatea variantei D față de toate textele anterioare.

Var. A (vers. 41—45)

Și-apoi privește tot el într-o clipă
Cum soarele roșește-n cerul negru
Bolnav, bătrîn, aproape înghețat
Iar globurile fug în spațiu rebele
De nici o lege nemai fiind ținute

[126] Pentru motivele *mulți de-o zi* și *clipă suspendată* cf. ultima strofă a variantei b).

Var. B (vers. 49—51)

Acelaşi soare, care din neguri a ieşit
Şi care astăzi încă luceşte liniştit
Cu mii de ani nainte îl vede *bòlnav*[127] roş
Stîngîndu-se — o rană — pin nori întunecoşi
Planeţii toţi înghiaţă şi fug rebeli în spaţ
Din frînele luminei ş-ai soarelui scăpaţi.

Var. C (vers. 55—62)

‹Apoi cugetătorul socoate nesfîrşit
Ş-acelaş soare care luceşte liniştit›
Apoi cugetătorul socoate mai departe
Şi soarele ce ziua de noapte o desparte
Cu mii de ani nainte îl vede trist şi roş
Stîngîndu-se o rană prin nori întunecoşi
Planeţii reînghiaţă şi fug rebeli în spaţ
Din frînele luminii ş-ai soarelui scăpaţi
Şi-n nefiinţă lumea recade iar şi tace
În sine împăcată re-ncep-eterna pace.

Var. D şi textul definitiv (vers. 75—86)

În prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri în(n)ainte;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist şi roş
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi,
Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvîrl' rebeli în spaţiu[128]
Ei, din frînele luminii şi ai soarelui scăpaţi.
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au p(i)erit,
Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Şi în noaptea nefiinţei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep' eterna pace.

Versurile 81—82, intercalate în ultimul moment, par a rezulta dintr-o reminiscenţă biblică; izvorul lor trebuie căutat în versetele 50—51 din cap. 27 al evangheliei lui Matei: „Ci iată, Iisus strigînd încă o dată cu glas mare şi-a dat duhul. Şi iată, *catapeteasma* templului se sfîşie în două, de sus pînă jos, iar pămîntul se cutremură şi stîncile se despicară" (trad. lui V. Radu şi G. Galaction, 1936). Aceeaşi expresie se găsea şi în traducerile mai vechi ale Bibliei (DA). Ca imagine poetică, cuvîntul *catapeteasmă*, avînd o structură foarte expresivă,

[127] Accentuarea cuvîntului e cerută de ritm; forma *bólnav* e un moldovenism bine cunoscut (DA).

[128] În CL. şi M[1] (ed. Maiorescu) avem *spaţiu* iar M[2-3] aduc *spaţ* ca şi var. C.

revine și la M. Beniuc: „A sări în aşchii răsăritului, Zările şi-au spart *catapeteasma*" (DLRLC, s.v.). Mai semnalăm, în legătură cu versul 82, comparaţia stelelor cu „frunzele de toamnă"; ca şi cînd am avea a face cu o imagine împrumutată din frazeologia poeziei populare...

Pentru a termina analiza *Scrisorii I*, iată acum cîteva observaţii asupra părţii a doua care începe cu vers. 87: „Începînd la talpa însăşi a *mulţimii* omeneşti" (cf. var. A, vers. 53: „Şi de la talpa *obştei* omeneşti"; var. B, vers. 61: „Şi astfel de la talpa *obştimei* omeneşti")[129]. Această parte se învîrteşte în jurul a două idei care revin de mai multe ori şi se încrucişează: una este egalitatea tuturor oamenilor dinaintea „soartei oarbe" (cf. vers. 95), iar cealaltă — ingratitudinea, amintită şi mai sus, a posterităţii. A doua idee derivă, în ultimă analiză, din deosebirea ce se făcuse în anumite ciorne mai vechi între oamenii practici şi cei „nepractici" care sînt „numai" artişti creatori; dacă nu ne înşelăm, Eminescu căuta să arate în ce măsură au de luptat chiar şi geniile, „regi ai cugetării" (O. vol. II, p. 191) cu uitarea şi în ce măsură nemurirea lor se pierde în labirintul comentariilor neînţelegătoare. La urma urmei, nici acest fel de „nemurire" nu prea se deosebeşte de dispariţia totală de „moartea" definitivă pentru generaţiile viitoare.

Ideea principală a acestei părţi — aceea care se referă la ingratitudinea posterităţii — are îndepărtate antecedente istorice. Chiar şi în var. c) (1873—1874) apare o critică cu totul deziluzionată a „nemuririi", cu unele expresii pe care le cunoaştem din *Înger şi Demon*. Să citäm numai trei strofe:

Fericit?... nici vrei a fi chiar [—] toată cruda aspirare
E nemărginită... -n urmă — peste toate s-au depus

O lopată de ţărînă... Mîne ce au dorit toate
Ce-a luat cu ea? — Nimica — Aspirările bogate[130]
Ce nu le-ncăpea pămîntul, le-a-ncăput trei scînduri <mici> lungi
S-astfel ai trecut — o umbră — Un convoi de-nmormîntare
Splendid — ca o ironie, <masc[a]> cu feţe nepăsătoare
Nici o lacrimă în urmă-ţi — te-urmează-n şiruri lungi,
. . . . . .

Neputînd să te ajungă — crezi c-or sta să te admire?
Ei vor încerca să-şi rîdă de *nepractica* ta fire
Şi vor aplauda cu hohot *pedantele[s]cele*-încercări
De-a te umili — s-arate, că n-ai fost v-un *lucru mare* [!]
C-ai fost om — om ca şi dînşii — măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca — dînsul —. Şi *prostatecele* nări

Şi le *umflă* fiecare c-o *familiară mină*
Cînd de tine se vorbeşte. Te poate trage în tină

[129] De notat trecerea treptată a poetului de la *obşte* la *obştime* şi în sfîrşit la *mulţime*. *Obşte* e un cuvînt învechit şi popular, *obştime* pare a fi un derivat rar (Negruzzi, DLRLC) şi în vechea limbă literară.

[130] Cf. *Înger şi Demon*, vers. 87: „Să vezi marile-aspiraţii că-s reduse la nimic".

Inimei lui cei uscate — Şi fiecare *pigmeu*
Cu tine-atunci se măsoară — şi { ‹icoana sa *nălingă*›
trăsurile-i [131] întrege
El în tine { ‹o› / le } revede — Tot ce nu poate-nţelege
În a ta vorbă or faptă — zice că e sec şi rău [132].

De remarcat că toate cuvintele „nepoetice" pe care le-am tipărit cu cursive au dispărut din textul definitiv. În schimb s-a păstrat caricatura comentatorului pedant, cunoscută din versurile 111—116 ale *Scrisorii III*. Acest portret sarcastic pare a proveni dintr-o însemnare făcută la Berlin, pe la 1874 (O. vol. II, p. 192):

Erou al unei nopţi pline de [-] urît
Al unui v e c h i şi v i u v o c a b u l a r [133]
Vei fi glossat vrodată de-un pedant
‹Ce cîntărind›
Va cîntări
După doi evi — pentru un alt pedant

Observaţia făcută de Eminescu are o mare importanţă: nu poate fi un fapt întîmplător că ironia poetului face aluzie tocmai la a t i c i s m, la puritatea academică a limbii [134], adică la un ideal destul de îndepărtat de poetul nostru care, împins de anumite preocupări realiste, prefera un lexic mai bogat şi mai dinamic (după cerinţele genului şi al conţinutului), un „vechi şi viu vocabular".

Din aceste versuri răzleţe derivă un pasaj (vers. 97—109) al variantei A, care e încă, precum am constatat mai sus, un adevărat monolog dramatic ca şi *Demonism* (O. vol. II, p. 191):

Nu, nu! Cum nu băgăm de seamă,
Preocupaţi de-o singură dorinţă,
O lume-ntreagă dimprejuru-ne
De şi ea este [,] de ochii ridicăm
Astfel şi tu sărmane-i fi nimic.

---

[131] În acelaşi înţeles cuvîntul se găseşte nu numai la Eminescu (O. vol. I, p. 41), ci şi la Bolintineanu şi Filimon (DLRLC).

[132] La viziunea înmormîntării a contribuit mai tîrziu probabil şi o impresie din 1878 care se oglindeşte în necrologul pentru D. Petrino (*Timpul*, 4 mai 1878): „Dar în sfîrşit de mortuis nil nisi bene. Talent a avut, poet era. Cît despre celelalte calităţi ale caracterului nu a inteligenţei, ele astăzi nu mai sînt. E bine chiar că de la cei mai mulţi oameni care se deosebesc întru cîtva de turma cea mare şi neagră, de turma celor răi şi mărginiţi totodată, nu rămîn în urmă decît faptele inteligenţei... Înmormîntarea poetului ... a fost simplă şi tristă... Cît de trist e a vedea un poet mort şi a-i asculta panegiricul, în care numai despre poet nu se vorbeşte!?" (citat de Perpessicius, O. vol. II, p. 213, notă).

[133] Comp. cu formula cunoscută: „A turna în formă nouă limba veche şi-nţeleaptă" (*Scrisoarea II*, vers. 8).

[134] Menţiunea ironică a „aticismului" trebuie pusă în paralelă cu versurile „Nu mă-ncîntaţi nici cu clasici, Nici cu stil c u r a t ş i a n t i c" (*Eu nu cred nici în Iehova*) ceea ce ne împiedică să admitem cu Moraru că *antic* a fost introdus numai pentru rimă (*Studii şi eseuri*, 1956, p. 311).

Scanned with OKEN Scanner

Poate-un pedant — onoare foarte mare —
Va cîntări al vorbei atticismu [!]
După doi evi — pentru alt pedant
Din ev în ev poate [-i] fi [i]ntr-o notă
Pusă în josul unui text nerod,
Sau altul va căta în cartea veche
Furînd de ici de colo v-o scînteie
Din geniul tău. — Vezi nemurirea ta.

Amănuntele concrete ale acestui portret de filolog se vor cristaliza la o dată relativ tîrzie: numai pe la 1878—1879 găsim în var. B—C un text care prevestește culorile și nuanțele definitive (B, strofa XIX; C, vers. 87—92):

Poate-un pedant cu ochii verzui peste un veac —
Peste tomuri vrăcuite șezînd și el un vrac[135]
Al { <vorbei> / limbei } aticismu[!] ți-a pune la cîntari
Și colbul cărții tale { <ștergînd> / suflînd } de pe-ochelari
Va strînge-n două șiruri a vieții tale rod
Lipindu-le-ntr-o-notă sub textul său nerod [136].

Textul definitiv (vers. 111—116) se deosebește foarte puțin de cel citat; și de această dată în locul cuvintelor *vrac*, *vrăcuit* apare *brac*, *brăcuit* care e un moldovenism autentic, de origine rusă (cf. și germ. *Brack* din care e împrumutat cuvîntul rus):

Poate vr-un pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
{ <Pintre>[137] / Printre } tomuri *brăcuite* așezat și el, *un brac*,
Aticismul { <limbei> / limbii } tale o să-l pună la cîntari
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strînge-n două șiruri, așezîndu-te la coadă,
În vr-o notă prizărită sub o pagină neroadă [138].

Următoarele motive nu derivă direct din textul neterminat al variantei C, ci din anumite variante anterioare comp. cu cele spuse despre *Scrisoarea III*. Deși multe cuvinte neobișnuite în limba poetică s-au eliminat din ultimele variante, totuși stilul n-a pierdut nimic din vigoarea lui. Dimpotrivă, ca și aproape totdeauna la Eminescu, în cursul acestei elaborări treptate s-a realizat,

[135] Var. C vers. 88: *brăcuite... brac.*
[136] Var. C: „Va strînge-o-n două șiruri, va pune-o apoi la coadă O notă prizărită sub pagina *neroadă*".
[137] Și în C^1 e *pintre*; numai M^{1-2} aduc forma normalizată care, poate, nici nu se datorește poetului.
[138] Mai trebuie să amintim că în mai toate edițiile (cf. și var. D) după acest vers urmează o pauză, indicată de un spațiu alb. În următoarele retipăriri ale ediției bibliofile am dori să revedem acest spațiu, atît de necesar pentru ritmul interior al contextului.

din punct de vedere estetic, un progres incontestabil. Iată de pildă strofa XX din var. B:

Iar altul mult la vorbă cu tine n-o să stee,
Găsind pe ici pe colo o rimă, o idee
Curînd o să le scoată şi-a lustri cu ele
A sale gînduri proaste ş-a sale rime rele
Iar numele-n uitare s-astupe va căta...

Asemenea observaţii ironice caracterizează şi versurile, refăcute şi din punct de vedere tematic, ale textului definitiv (123—126); s-a obţinut însă o concizie mult mai sugestivă:

Iar deasupra tuturora va vorbi vr-un mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te aşteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă şi mai dreaptă.

Restul acestei părţi (vers. 133—141) oglindeşte acea simplitate aproape inimitabilă care caracterizează stilul poetic al epocii de maturitate. Poetul nu mai are nevoie de cuvinte şi expresii rare pentru a exprima tot ce-l chinuieşte, nefiind sigur de recunoaşterea postumă a operei sale. Tabloul e sumbru, deoarece evocă în mod foarte sugestiv nu numai reavoinţa, ci şi micimea omenească a adversarilor din prezent şi din viitor:

S-a-nţeles de mai nainte
C-o ironică *grimasă* să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mîna a orcărui te va drege,
Rele-or zice că sînt toate cîte nu vor înţelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieţii tale
Să-i găsească pete multe, răutăţi şi mici scandale —
Astea toate te apropie de dînşi... Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele şi vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sînt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt [139],
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.

---

[139] Perpessicius (O. vol. II, p. 213) are dreptate regăsind pendant-ul acestei expresii ceva mai tirziu, în necrologul pentru Vasile Conta (*Timpul*, 15 aprilie 1882): „Dar... de mortuis nil nisi bene. Erorile legate de o mînă de pămînt se desfac deodată cu ea, şi e destul dacă în urma unei existenţe atît de chinuite precum este a omului ce cugetă şi simte, avem a constata o urmă de bine şi de adevărat, un gol". Cf. *Memento mori*, vers. 1170. — Tot în acest necrolog se regăseşte, în proză, un motiv cunoscut din *Luceafărul*: „De sigur după moartea Gianiilor şi Caradalelor nu va mai rămînea nimic de constatat şi niciun gol în urmă-le, căci aceştia sînt dintre cei ce se nasc spre a muri şi mor spre a se naşte şi despre a căror existenţă e cu totul indiferent, dacă a fost sau n-a fost".

Dintr-un adaos ulterior (prezentat numai de var. D, vers. 147—158) provine şi încheierea, adică a doua parte a „nocturnei". Singura etapă premergătoare s-a păstrat într-o subvariantă a var. C (cca. 1876) şi anume în ms. 2278, f. 36^{v} (O. vol. II, p. 203). Dat fiind că avem a face cu un text poate şi mai puţin cunoscut decît multe variante pînă acum analizate, să-l comparăm cu partea corespunzătoare din textul definitiv.

Ms. 2278, f. 36^{v}

Pe ziduri vechi, { <pe> / prin } arbori { <ce stau în şir în floare> / cu tînăra [lor] floare
Revarsă luna plină, duioasa ei splendoare
<Durerile le-alină, ca-n vis arată toate>
Din noaptea amintirii ea mii de doruri scoate
Şi dulce li-i durere[a] ca-n vis simţim pe toate
În propria-ne lume deschide poarta-ntrării
La gînduri dintre[-]aprinsul şi stinsul lumînării.

Var. D şi textul definitiv

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniştita ei splendoare,
Şi din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate,
Amorţită li-i durerea, le simţim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-intrării
Şi ridică mii de umbre după stinsul lumînării.

Acest adio duios, îndreptat către toate frumuseţile vieţii de un om la 31 de ani, constituie una din concluziile *Scrisorii I* din care opiniile tradiţionale n-au reţinut decît viziunea cosmogonică şi accentul — poate schopenhauerian — al ultimului vers:

Deopotrivă-i stăpîneşte raza ta şi geniul morţii!

Tabloul pe care l-am schiţat despre stilul satiric eminescian şi, îndeosebi, despre cele cinci *Scrisori* n-ar fi complet dacă n-am consacra cel puţin cîteva observaţii sumare şi poemului *Viaţa* (1879) care, după ce „a fost întîmpinat cu sentimente contrarii şi uneori cu vădită neînţelegere" (O. vol. V, p. 387), se bucură azi de o mare şi bine meritată popularitate. Această poezie, de inspiraţie socialistă, este cu mult mai mult decît o simplă prelucrare liberă a unei poezii de Thomas Hood (*Song of the Shirt*), tradusă în romîneşte de Const. Mille în 1883 [140]; ea merită să fie menţionată aici şi pentru transpunerea sub o formă artistică curioasă a două motive: bietei cusătorese i se opune un „rotund egumen" şi un exploatator cu „briliante pe degete groase", iar concluzia (cf. versurilor 5—6 şi ultimele două) rezultă tocmai din această antiteză. Interesant e şi metrul ales de Eminescu pentru acest tablou luat din viaţa zilnică: reapare versul trohaic de 12 silabe, adică un metru aproape popular de care, în urma

[140] Traducerea lui Mille a apărut în *Contimporanul*; vezi: P. Grimm, Traduceri din literatura engleză, în *Dacoromania*, III, p. 368. Eminescu pare a fi avut la îndemînă vreo traducere germană, ca de exemplu a lui Freiligrath.

lui I. Barac, A. Pann, V. Alecsandri şi D. Bolintineanu, Eminescu se servise doar în tinereţe (*Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Romînie* etc.) [141].

În deplină conformitate cu acest metru aproape naiv, stilul se distinge, de asemenea, printr-o mare simplitate. Modificările stilistice, susceptibile de a fi relevate pe baza ciornelor, sînt puţine; să citäm totuşi, după metoda noastră, cel puţin variantele strofei I:

Cînd aud vreodată <vr>un *rotund* egumen,
Cu foalele { <grele> [142] / -ncinse } şi obrazul rumen,
Povestind că viaţa e { <muma> durerii / calea }
Şi că pocăinţa urmează plăcerii
<Îmi e>
Mă întreb: Acesta poate ca să ştie
Cum este viaţa, cum { <trebue> / cată } să fie?

Afară de cuvîntul *rotund*, luat aici în sens ironic, cuvîntul cel mai izbitor e fără îndoială *foale*, termen regional şi familiar, aproape inexistent în lexicul poeziei lirice (DLRLC citează un singur exemplu din poezia populară). Epitetul *încins*, introdus numai în textul definitiv, face aluzie la portul cunoscut al egumenilor, canonicilor etc., prin urmare, el e mult mai concret şi mai expresiv decît *grele* ori *groase*. În textul nostru chiar şi epitetul *rumen* are o valoare simbolică; tot aşa de simbolice sînt versurile 15—16 care pun în relief paloarea tragică a micii cusătorese:

Faţa ei e slabă de-o p a l o a r e crudă,
Ochii ei sînt turburi, pleoapele asudă...

Asemenea impresii evocă şi versul 19: „Vînătă-i e buza, lipsită de sînge", precum versurile 62—63 din epilog:

În sicriu au pus-o, { <p a l i d ă, bălană> / Faţa ei cea trasă }
Era adîncită, însă tot frumoasă...

Deosebit de mişcătoare sînt şi alte trăsături din portretul fetei:

La ce oare dînsa s-a născut pe lume,
O sărmană frumoasă pe oceanu-n spume,
O sărmană umbră, orfană şi slabă...

iar mai departe acelea în care apar şi unele neologisme transformate în „valori" expresive ale limbii poetice:

Se iubiră cele două *proletare*:
O *insectă*-umană, una zburătoare.

---

[141] Ici-colo, măcar într-un emistih, regăsim şi ritmul amfibrahic cunoscut din *Mortua est!*, cf. 2: Cu *foa*lele-n*cinse*...; 3. ...e *ca*lea *du*rerii; 4: ...ur*meaz*ă *plă*cerii; 17:...lipsită de *sînge*; 36: ...să*rma*nei co*pile*; 37: ...ce *ca*de în *fulgi* etc. În versurile de 12 silabe din tinereţe acest ritm este mult mai rar; cf. totuşi unele versuri din *Care-o fi în lume*... (1867) ca bunăoară: „Dar *da*că e *as*tfel, unde-i a mea zînă. Cu *chi*pul de *în*ger mu*iat* în lu*mină*?" Restul poeziei trece în mod consecvent de la ritmul trohaic la cel amfibrahic. Aceeaşi trecere de la un ritm la altul se constată în vers. 65 din *Viaţa*: „Ce *no*bil trans*pa*re din *giul*giul de *in*!".

[142] Într-o ciornă a ultimei strofe unde revine acelaşi motiv, citim: *groase*.

Nu mai puțin semnificativ e portretul exploatatorului, cu unele aliterații sonore care contrastează cu restul textului :

Negustoru-și *p*une *p*înzele nainte,
Lucrul scump și harnic unor { <mîne> / ceasuri } sfinte,
El are briliante pe degete groase
Din { <durerea> / nopțile } celor care pînza-i coase ;
*D*esface *D*ucesei, c-o *g*alantă *g*rabă,
În cusut în lacrimi de o mînă slabă...

Poate *Viața* ca „tablou de genre" nu e o capodoperă; cu toate acestea ea are o neîndoioasă valoare documentară, deoarece nicăieri poetul n-a condamnat mai sever și mai limpede exploatarea capitalistă. Chiar și data la care s-a închegat prelucrarea romînă a poeziei lui Thomas Hood e semnificativă: ea coincide cu perioada cînd *Scrisorile* și-au primit forma lor definitivă. Pesimismul lui Eminescu nu este deci un element primordial sau exclusiv în structura sufletească a poetului; am fi mai aproape de adevăr, dacă am spune că acest pesimism rezultă în mare parte din ciocnirile unui suflet sensibil și idealist, adică ale unei „mimoze" (cf. ciornele amintite ale *Scrisorii I*, p. 304) cu un mediu ostil și neînțelegător; totodată, tocmai din cauza existenței acestui mediu, poetul își căuta tovarăși de luptă și se declara solidar cu toți oropsiții vieții. Cusătoreasa evocată de versurile gingașe ale acestei triste „idile" e o soră mai mică a poetului însuși.

Din problematica sonetului eminescian

21 – c. 2163

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul de față se compune din trei subcapitole : în primul vom examina particularitățile metrice ale sonetului eminescian ; în al doilea vom căuta să arătăm cum a ajuns poetul de la sonetul unui mic poet austriac la o compoziție retrăită și regîndită, deci originală, iar în al treilea vom studia arta unui sonet din epoca de maturitate, care păstrează vibrația unor sentimente puternice inspirate de Veronica Micle.

Structura sonetului

După cum reiese din ediția Perpessicius, Eminescu a scris 26 sonete care, din punctul de vedere al versificației, se repartizează între grupurile următoare :

a) Tipul *abba / baab / cdc / dcd.* — Tipul acesta, cel mai frecvent dintre toate, e reprezentat de 19 sonete care, în ordine cronologică, sînt următoarele : *Adînca mare* . . . (1873), *Cum oceanu-ntărîtat* . . . (1873), *De ce mă-ndrept ș-acum* . . . (1876), *Gîndind la tine* (1876), *Pe gînduri ziua* . . . (1876), *Coborîrea apelor* (1876), *Maria Tudor* (1876), *Sonet satiric* (1876), *Ai noștri tineri* (1876), *Vorbește-ncet, urmează înainte* (1876?), *Albumul* (1877), *Oricare cap îngust* (1878), *Ușoare sînt vietele multora* . . . (1878), *Oricîte stele* . . . (1878), „*Petri-Notaie*" (1878), *Afară-i toamnă* . . . (1879, primul sonet publicat în viața poetului !), *Sînt ani la mijloc* (1879), *Veneția* (1883 ; în realitate — v. mai jos — 1871—1883), *Iubind în taină* (1883). În toate aceste sonete găsim rime exclusiv feminine, numai în sonetul *Gîndind la tine* se întîlnesc și rime masculine, cele două terțete fiind alcătuite în modul următor : *c masc. d fem. — c — d — c — d.*

b) Tipul *abba / baab / cde / cde.* Aceste terțete mai variate, din punctul de vedere al rimelor, sînt reprezentate de trei sonete : *Răsai asupra mea* . . . (1879), *Cînd însuși glasul gîndurilor tace* (1879), *Trecut-au anii* . . . (1883).

c) Tipul *abba / baab / ccd / eed.* Două exemple : *Părea c-așteaptă* (1878), *Iambul* (1878).

d) Tipul *abba / baab / cdc / ede.* Un singur sonet: *Stau în cerdacul tău...* (1879).

e) Tipul *abba / baab / cdc / dee* (?) S-ar părea că avem de a face cu un sonet care ni s-a păstrat numai sub formă de ciornă; ultimele 6 versuri ale acestui sonet pur autobiografic (*Sătul de lucru...*, 1877) sună astfel:

E chipul tău, lumină necrezută
De frumuseți, de taină, curăție,
Ce nopții reci lucire-i împrumută.

Din cauza ta, bălaia mea soție,
Cît ziulica trupu-odihnă *n-are*,
Iar noaptea sufletul în cale *pleacă*.

Precum reiese din statisticile noastre, catrenele au o singură formă fixă care e comună tuturor tipurilor enumerate: *abba / baab.* Această așezare a rimelor nu este însă cea mai răspîndită în literatura universală: dacă ținem seama de tipurile stabilite în timpul din urmă de cercetătorul german W. Mönch[1], nici sonetul lui Petrarca (*abab / abab* [2] sau *abba / abba*), nici acela al lui Ronsard (*abba / abba*) ori al lui Shakespeare (*abab / cdcd*) nu seamănă cu tipul adoptat de Eminescu. Mönch, care de mai multe ori se ocupă și cu sonetele poetului romîn, consideră schema eminesciană ca o inovație proprie poetului nostru și o compară cu inovațiile, tot individuale, ale lui Sidney și Spenser [3]. De fapt, dat fiind că nici la majoritatea poeților germani, de pildă în sonetele lui Goethe, Chamisso, Lenau, Platen și H. Lorm această așezare a rimelor n u e a t e s t a t ă, opinia lui Mönch pare la prima vedere acceptabilă; totuși cunoașterea variantelor sonetelor eminesciene ne obligă să examinăm problema în toată complexitatea ei și să supunem unei revizuiri teza susținută de cercetătorul german.

E ușor de constatat că Mönch și-a expus opinia despre catrenele lui Eminescu numai pe baza volumului I din ediția lui Perpessicius; el nu avea la îndemînă nici ediția Botez, nici volumul III din ediția lui Perpessicius unde ar fi găsit de exemplu variantele, pentru noi atît de semnificative, ale sonetului *Veneția* (O. vol. III, p. 146–165). Studiul acestor variante dovedește că pentru Eminescu prelucrarea liberă a sonetului lui C. Cerri (reprodus și de Perpessicius, O. vol. III, p. 149) constituia un adevărat exercițiu în arta sonetului [4] și că primele adaptări care datează din epoca vieneză (1871–1872) prezintă încă aceeași așezare tradițională a rimelor (*abba / abba*) pe care o găsim atît la Petrarca,

---

[1] *Das Sonett*, Heidelberg, f. d. (1955), p. 16.

[2] V. sonetul petrarchizant *Pacea* de Iancu Văcărescu, luat ca exemplu de Heliade-Rădulescu, *Cursu*, p. C.

[3] Iată textul original al observațiilor lui Mönch: „Beim Oktavenbau hat er [Eminescu] eine konstante Neigung zur Lockerung des umschlingenden 2-reimigen Schemas; er ordnet din Oktave *abba/baab*. Wie einst Sidney und Spenser i h r e Formen prägten, so hat offenbar Eminescu in diesem Schema mit der umgestülpten Quartettordnung des 2. Quartetts seine Befriedigung gefunden" (*op. cit.*, p. 228).

[4] Comp. cu rolul traducerilor din literaturile italiană, spaniolă și portugheză (*Blumensträusse der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie*, 1804) în activitatea de sonetist a lui A. W. Schlegel.

cît și la Ronsard. Punctul de plecare era deci tipul *abba / abba* (v. var. A a sonetului *Veneția*), după care s-a încercat, în var. B[1], o așezare mai „modernă" a rimelor și anume tipul *abba / cddc*; numai după aceste încercări apare pentru prima dată, tot pe la 1871—1872, tipul caracteristic *abba / baab*. Prin urmare, avem de a face cu o formă secundară care nu derivă direct din sonetul în chestiune al lui Cerri!

Să nu uităm însă că dispoziția rimelor după tipul *abba / baab*, deși nu e deosebit de frecventă în literatura universală, o găsim totuși în literatura clasică spaniolă (de ex. la Hurtado de Mendoza, v. Mönch, *op. cit.*, p. 106), iar mai tîrziu — ceea ce e mult mai important — în literatura franceză din secolul al XIX-lea. Din acest punct de vedere sonetele lui Baudelaire, examinate de Mönch în mod destul de superficial (*op. cit.*, p. 202—205), par a avea o mare însemnătate, deoarece la marele poet al *Florilor răului* o serie de sonete prezintă aceeași schemă ca și cele două catrene la Eminescu. Dintre sonetele baudelairiene care formează acest grup (*La muse vénale, La vie antérieure, Le parfum, Je te donne ces vers*) e destul să citățm a doua poezie care și din cauza conținutului ei putea să se contopească în oarecare măsură cu tematica eminesciană:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques a
Que les soleils marins teignaient de mille feux, b
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, b
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. a

Les houles, en roulant les images des cieux, b
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique a
Les tout-puissants accords de leur riche musique a
Aux couleurs du couchant reflétés par mes yeux. b

După părerea noastră atît astfel de sonete franceze, cît și unele sonete germane ca acelea ale lui Gottfried Keller (de ex. *Die Stadt, Der Bettler*) — puteau să-i sugereze lui Eminescu adoptarea schemei *abba / baab*[5]. În ce privește natura rimelor, nici nu trebuie să adăugăm că alternanța riguroasă a rimelor feminine și masculine franceze nu s-a păstrat în romînește; în această privință poeții romîni au adoptat, în afară de tradițiile italiene, mai ales pe acelea ale romanticilor germani. Se știe că în sonetele lui Goethe, Schlegel, Platen etc., rima masculină nu era folosită de loc sau era admisă numai în mod excepțional (ca și la Eminescu în sonetul *Gîndind la tine*).

Mai rămîne să spunem un cuvînt despre cele două terțete. Majoritatea sonetelor eminesciene (18) prezintă tipul *cdc / dcd* care derivă în ultimă analiză din versificația lui Petrarca; la el, din 327 sonete 117 urmează această schemă (Mönch, *op. cit.*, p. 17). Tipul în chestiune e frecvent nu numai în literaturile

[5] Se înțelege de la sine că, în ciuda modelelor posibile pe care le-am enumerat, nu se poate exclude nici explicația după care Eminescu ar fi ajuns singur la tipul *abba/baab*. Să nu uităm însă că tocmai în ceea ce privește evoluția unui gen atît de tradițional ca sonetul, inovațiile absolut spontane sînt relativ mai puțin probabile. Pe de altă parte, dacă n-ar fi incontestabil faptul că Eminescu cunoștea opera lui G. Keller (v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 71), ne-am putea gîndi și la influența unui sonet de Heliade-Rădulescu cu schema *abba/baab*, v. ed. Popovici, I, p. 289).

Peninsulei Iberice (Hurtado de Mendoza, Camões etc.), ci și în literatura germană (de ex. la Platen). Schema *cde / cde* se găsește la Petrarca (în 126 sonete), o regăsim la poeții spanioli și portughezi amintiți, iar la Goethe devine singura formă admisă pentru cele două terțete. Astfel de preferințe exclusive au putut să-i sugereze și lui Eminescu ideea de a adopta, pentru toate catrenele din sonetele sale o singură formă care pînă atunci, la alți sonetiști, reprezenta doar unul din tipurile posibile. Schema *ccd / eed* caracterizează unele sonete de Lenau (*Der Salzburger Kirchhof, Stimme des Windes, Stimme des Regens* etc.) și de Baudelaire (*La muse vénale, Le mauvais moine, Bohémiens en voyage* etc.). Tipul *cdc / ede* se regăsește la Lenau în sonete atît de celebre ca *Der Seelenkranke*. În sfîrșit tipul *cdc / dee*, rar în literatura germană, e atestat de multe ori în poezia franceză din secolul al XVI-lea (de ex. la Marot) și la Baudelaire (*Correspondances, La beauté, Remords posthume, Le chat, Les ténèbres, Le portrait* etc.).

Prevedem, firește o obiecțiune: de vreme ce posibilitățile de combinare ale rimelor dintr-un sonet sînt destul de limitate, trebuie să luăm în considerare și unele coincidențe întîmplătoare. Desigur, ar fi o greșeală să excludem în mod categoric această posibilitate; totuși, în ce privește tipurile mai frecvente, toată istoria sonetului, precum și aceea a sonetului romîn în particular, ne obligă să ținem seama de anumite tradiții istorice. Poate fi oare preferința rimelor feminine în sonetul german altceva decît un fel de imitație a armoniei sonetului italian? În legătură cu un sonet al lui Duiliu Zamfirescu (*La lună*) și Mönch a admis că avem de a face cu o combinație a tradiției inaugurate de Eminescu cu un tip clasic al terțetelor [6]. Tot prin anumite tradiții neolatine am putea explica tipul *ccd / ede* care se găsește întîi la vechii poeți italieni (Mönch, *op. cit.*, p. 17), apoi la Marot (*ibid.*, p. 118) și la d'Aubigné (*ibid.*, p. 126—127), ca singura formă admisă la Banville (*ibid.*, p. 201), iar la Baudelaire în sonete atît de importante ca *L'ennemi, La géante, Parfum exotique* etc. Nici cu aceasta nu se încheie încă istoria acestui tip neatestat la Eminescu: la un sonetist așa de talentat ca Mihai Codreanu tipul amintit se va generaliza mai tîrziu sub influența vădită a lui Baudelaire. Așezate în această perspectivă mai largă, faptele stabilite de noi în legătură cu sonetul eminescian vor părea, sperăm, mai convingătoare.

Să căutăm acum răspunsul la o întrebare mai complicată și totodată mult mai puțin studiată decît filiația tipurilor de rime: să ne întrebăm deci, în ce măsură există legături concrete între compoziția și forma unui sonet, în ce măsură împărțirea textului în catrene și în terțete corespunde unei anumite configurații în structura frazelor? Pentru a răspunde la această întrebare, vom introduce în studiul sonetului o distincție esențială: sonetului clasic trebuie să-i contrapunem, din punctul de vedere al compoziției, sonetul romantic. Sonetul clasic tinde spre o coincidență mai mult sau mai puțin riguroasă a propozițiilor cu cele patru strofe ale sonetului, pe cînd în sonetul romantic frazele se înșiră într-o ordine mai capricioasă, urmărind nu simetria riguroasă a strofelor, ci efuziunea liberă a sentimentelor. În amîndouă cazurile

[6] „Auch hier ist die Oktave, wie in anderen Sonetten Zamfirescus, nach dem Eminescu-Schema gebaut (*abba/baab*), während das Sextett den klassischen Typ *cde/dcd* zeigt" (*op. cit.*, p. 229).

se păstrează însă preocuparea de a termina micul poem cu o „poantă". Această cerință clasică a fost formulată de Heliade în modul următor:

„Fiă-quare vers să aibă tóte condițiunile versurilor de model, și în fine... în ultimul terțet să se afle que-va neașteptat [!] în quât să deștepte mirarea, extasea; aquesta nu este așà de facil nici pentru geniurile și talentele mari" (*Cursu*, p. CI).

Ca model al sonetului clasic am putea cita un exemplu cunoscut din *Vita nuova*; ne atrage atenția arhitectura paralelismelor strofice și sintactice:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta,
e gli occhi non l'ardiscon di guardare.

Ella sen va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
di cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che da per gli occhi una dolcezza al core,
che intender non la può chi non la prova.

E par che della sua labbia si muova
un spirito soave e pien d'amore,
che va dicendo all'anima: sospira.

Aici fiecare strofă constituie o unitate sintactică; după fiecare al doilea vers al catrenelor urmează însă o pauză care, în anumite cazuri (v. strofa a 2-a), poate coincide și cu sfîrșitul unei propoziții. „*Enjambement*"-ul (separarea predicatului verbal de subiectul propoziției) se constată în textul citat în două cazuri. Poanta se rezumă într-un singur cuvînt: *sospira*, iar cele două terțete servesc de introducere acestui cuvînt pus în clauzula ultimului vers. Cele 6 versuri din urmă decurg în mod logic dintr-o singură constatare apreciativă, expusă în versul 9: „Mostrasi *sì piacente*...".

Din modelul clasic al sonetului derivă și sonetul romantic; de exemplu la Lenau, el prezintă două varietăți: pe de o parte, se mai păstrează repartiția tradițională a frazelor; pe de altă parte, însă, în cadrul acestor fraze apar adeseori mici propoziții paralele și coordonate, așa cum se adaugă trăsăturile ușoare de penel într-o pictură impresionistă. Această metodă poate fi ilustrată de sonetul *Stimme des Windes* în care regăsim și un motiv cunoscut din *O, mamă*...: despre adierea vîntului se spune că aduce glasul tatălui mort; tocmai acest motiv servește de poantă în sonetul în chestiune:

In Schlummer ist der dunkle Wald gesunken,
Zu träge ist die Luft, ein Blatt zu neigen,
Den Blütenduft zu tragen, und es schweigen
Im Laub die Vögel und im Teich die Unken.

Leuchtkäfer nur, wie stille Traumesfunken
Den Schlag durchgaukelnd, schimmern in den Zweigen
Und süsser Träume ungestörten Neigen
Ergibt sich meine Seele, schweigenstrunken.

Horch! überraschend saust es in den Bäumen
Und ruft mich ab von meinen lieben Träumen,
Ich höre plötzlich ernste Stimme sprechen;

Die aufgeschrekte Seele lauscht dem Winde
Wie Worten ihres Vaters, der dem Kinde
Zuruft, vom Spiele heimwärts aufzubrechen.

Juxtapunerea ca mijloc de expresie caracterizează şi multe sonete franceze din secolul trecut; pentru a evoca „clasicismul romanticilor", adică aurora unui nou clasicism, să citäm strofa a 2-a din sonetul *La beauté* al lui Baudelaire:

Je trône dans l'azur comme un sphynx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais *je ne pleure* et jamais *je ne ris.*

Caracterul impresionist al sonetului romantic reiese chiar şi din sonetul *Il proprio ritratto* al marelui poet italian Ugo Foscolo:

Solcata ho fronte, occhi incavati, intenti;
Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto;
Labbri tumidi, arguti, al riso lenti;
Capo chino, bel collo, irsuto petto...

In toate aceste exemple, tiparele frazei au rămas încă intacte; la sfîrşitul fiecărei strofe — sau cel puţin după al doilea catren — o pauză semnificativă şi încărcată de o mare valoare expresivă subliniază arhitectura sintactică a textului. Sînt însă sonete romantice „mai moderne" unde, în multe cazuri, sfîrşitul frazelor nu coincide de loc cu repartiţia strofelor. Fraza trece rar dintr-o strofă în cea următoare, dar în interiorul strofei se găsesc unităţi mai mici — exclamaţii etc. — adică membre sintactice energic separate unele de altele. Un atare sonet e *Der Seelenkranke*, tot de Lenau. Să relevăm cu acest prilej şi expresivitatea rimelor: în cele două catrene rimele par sugerate de cuvîntul *Wunde* „rană", pus la sfîrşitul primului vers, iar în terţet un efect particular se datoreşte rimelor masculine *wacht / Nacht* care sînt legate între ele de o evidentă înrudire semantică [7] şi surprind ascultătorul prin consonanţa lor atît de deosebită de efectul acustic al obişnuitelor rime feminine:

Ich trag' im Herzen eine tiefe *Wunde*,
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
Ich fühl' ihr rastlos immer tiefres Nagen,
Und wie das Leben bricht von Stund' zu Stunde.

[7] Chiar dacă nu cunoaştem contextul, ne gîndim spontan la cineva care v e g h e a z ă în singurătatea nopţii.

Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauen möchte und ihr alles sagen;
Könnt' ich an ihrem Halse schluchzen, klagen!
Die eine aber liegt verschartt im Grunde.

O Mutter! komm, lass dich mein Flehn bewegen!
Wenn deine Liebe noch in Tode *wacht*,
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen,

So lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen *Nacht*,
O hilf dem Schmerz dein müdes Kind entkleiden.

Sonetele lui Eminescu par a oglindi aceste două varietăţi ale sonetului romantic: pe de o parte, sonetul romantic clasicizant, cu micile sale propoziţii „impresioniste", ascunse în perioade corespunzătoare strofelor, pe de altă parte, sonetul romantic propriu-zis care caută să se elibereze de paralelismul arhitecturii strofice şi sintactice.

Ca exemplu al orientării romantice clasicizante citãm un „sonet de amor", deghizat sub vălul poeziei religioase care s-a păstrat în două redactări diferite. E vorba de sonetul *Răsai asupra mea*... (1879) pe care-l regăsim în ms. 2276, f. 81 cu un text foarte îndepărtat de redactarea definitivă (O. vol. V, p. 372):

Revars' asupra mea lumină lină
O maică sfîntă pururea fecioară
Ca-n visul meu { <adînc> / ceresc } de-odinioară,
În umbra gîndurilor mele vină.

Şi mii de limbi şi sute de popoară
Te-au înnălţat în glorie senină
O dă-mi credinţa { <cîtuşi de puţină> / lor... cît de puţină }
Nu cred nimic şi asta mă doboară.

Nici în amor nu cred, şi nici în ură
Şi sfîntă nu-mi mai e nici o idee
Pierdui avîntul ce-mi dădea tărie

A mele visuri toate se pierdură

1º	2º
De ce nu mai eşti înger, ci femee	Eşti prea mult înger, prea puţin femeie
De ce te-ai stins în lumea mea... Marie!	De ce te stingi în gîndul meu... Marie!

Textul mai cunoscut, luat din ms. 2260, f. 202, e clădit pe baza aceloraşi principii de compoziţie:

Răsai asupra mea, lumină lină,
Ca-n visul meu ceresc d'odinioară;
O maică sfîntă, pururea fecioară,
În noaptea gîndurilor mele vină.

1⁰	2⁰
Din tronul tău de rază te coboară	Speranța mea tu n-o lasă să moară
Pe inima-mi, adînc noian de vină	Deși al meu e un noian de vină;
Privirea ta de lacrimi calde, plină	Privirea ta de milă caldă, plină
Minune tu, asupra mea coboară.	Îndurătoare-asupra mea coboară.

Străin de toți, pierdut în suferința
<Cea tristă> / Adîncă } a nimicniciei mele,
<Nimic nu cred și nu mai am> / Eu nu mai cred nimic și n-am } tărie

Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința [8],
<Apari cu fruntea în noian> / Și reapari din cerul tău } de stele:
Ca să te-ador { <deapururea> / de-acum pe veci, } Marie!

Ca exemplu al sonetului romantic propriu-zis citățm sonetul satiric *Albumul* (cca. 1876—1878) din care se cunosc trei variante și de care se leagă varianta autonomă *Sauve qui peut* (în două redactări). Pentru scopurile noastre va fi destul să citățm numai textele principale, *Sauve qui peut* fiind o transcriere a propozițiilor mici din *Albumul* în fraze mai lungi, mai apropiate de perioadele clasice ale catrenelor:

ALBUMUL	*SAUVE QUI PEUT*
Albumul? Bal mascat cu lume multă,	Albumul tău e un salon în care
În care toți pe sus își poartă nasul,	S-adună fel de fel de lume multă
Disimulîndu-și mutra, gîndul, glasul...	Și fiecine așaz-o foaie smultă
Cu toți vorbesc și nimeni nu ascultă.	Din viața sa, în versuri răbdătoare.
Și eu intrai. Mă vezi rărindu-mi pasul.	Acum dorești cu pana mea incultă
Un vers încerc cu pana mea incultă.	Și eu să trec prin mîndra adunare?
Pe masa ta așez o foaie smultă,	Dar ea de-amicii tăi sfială are
Ce { <-n viața ei nu a văzut> / de cînd e nici n-a visat } Parnasul.	Și de-oi vorbi, au cine mă ascultă?

Spre a-ți aminti trecutele petreceri
Condeiu-n mînă tu mi-l pui cu silă.
De la { <oricine-> / oricare- } un snop de { <paie> / fraze } seceri.
Apoi { <te uiți rîzînd la cîte-o> / le răsfoiești filă cu } filă.
Viclean te bucuri de-ale noastre-ntreceri
Privind în vrav prostia imobilă [9].

[8] Comp. cu versul scris în marginea ms.-ului 2276, f. 81 (O. vol. V, p. 372): „Redă-mă dar, pe mine însumi, mie". Aceleași idei au fost formulate și în exclamația finală a *Odei în metru antic*: *Mie redă-mă.*

[9] În ms. 2306, f. 64: *immobilă* ceea ce, din punctul de vedere al ritmului, ar fi în acest caz, o formă mai satisfăcătoare. Cf. O. vol. V, p. 321—322.

Ultimul nostru exemplu a arătat cît de mult depinde de intențiile autorului compoziția sonetului: fără îndoială, există o relație concretă între structura ritmică a catrenelor și a terțetelor, pe de o parte, și construcția frazelor cuprinse în ele, pe de alta. Dispoziția rimelor pare a nu influența în mod direct construcția frazei; totuși numeroase efecte de nuanțare ca de pildă punerea în relief a concluziei se realizează adeseori cu ajutorul clauzulelor și al rimelor.

Geneza sonetului *Veneția*

Dat fiind că în 1936 am publicat un studiu sub acest titlu în BME (v. și observațiile critice ale lui Perpessicius, O. vol. III, p. 148), cu acest prilej n-am intenția să-mi reproduc observațiile în întregime; nu va fi însă fără folos să-mi întregesc concluziile pe baza ediției critice moderne, deoarece în vremea redactării primului meu studiu nu-mi stăteau la dispoziție decît 19 variante publicate de C. Botez. De atunci s-a publicat atît ediția Mazilu cu 23 variante (p. 817–818), cît și ediția Perpessicius în care, socotind și subvariantele, sînt enumerate 24 texte. S-a stabilit — cel puțin în mod aproximativ — și ordinea cronologică a variantelor: din constatările lui Perpessicius reiese că var. A, B^1, B^2 și C aparțin epocii vieneze (1871–1872), cele opt variante următoare (D^{1-3}, E^{1-5}) perioadei ieșene (cca. 1876), iar toate celelalte (F^{1-5}, G^{1-2}, H și I^{1-2}, cu trei subvariante) perioadei în care poetul locuia la București (1878–1880). Primul sonet eminescian a fost elaborat deci în trei etape, fiecare din ele fiind reprezentată de cîteva ms.; e de o importanță decisivă bunăoară G^2 care a fost scris în caietul de format oblong intitulat *Sonete* (ms. 2261, f. 144; despre un proiect asemănător din epoca vieneză v. O. vol. III, p. 151).

Cele două catrene ale poemului din care s-a inspirat Eminescu trebuie reproduse împreună, pentru că numai astfel se va pune în relief dezvoltarea formei și trecerea, semnalată mai sus, de la tipul *abba / abba* la *abba / baab*:

So oft ich seh' in düstrer Mondeshelle. a
Wie, folgend einem innren dunklen Zwange, b
Das Meer sich schmiegt in nie gestilltem Drange b
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle — a

Ist's mir als wäre diese dunkle Welle a
Ein düst'rer Knabe, der, verstört und bange. b
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange b
Getäuscht von Neuem sucht des Lebens Quelle. a

Primele două strofe ale lui Cerri au un accent personal („So oft *ich* seh'"; „Ist's *mir*...") pe care nu-l regăsim în romînește decît într-un preludiu la var. A:

Cînd <Cînd *văd*> sub lumina lunei clar obscură
Eu văd, <un val pornit> pornită de durere-adîncă
Plîngînda mare...

precum și în strofa a 2-a din aceeași variantă: „Atunci *îmi pare* cumcă unda sură...” Toate aceste referiri subiective dispar însă aproape imediat din text; eliminarea lor îi va permite poetului să ne zugrăvească Veneția nu după impresiile unei seri cu lună, ci „*sub specie aeternitatis*”. Totodată modificările aveau și un alt avantaj: ele contribuiau într-o măsură oarecare la „învăluirea” simbolismului intim (asemănarea orașului mort cu iubita moartă). Astfel se explică, de ce s-a trudit poetul timp de vreo 10 ani tocmai cu prelucrarea acestui mediocru sonet german (mai neînsemnat chiar decît majoritatea sonetelor lui Platen despre Veneția). Din această năzuință de „camuflare” rezultă și introducerea secundară (var. D¹ și urm.) a motivelor noi, sugerate probabil de sonetele lui Platen. Dispariția (mai mult aparentă decît reală) a elementului subiectiv va fi deci compensată, în faza a II-a a elaborării (cca. 1876), de introducerea descrierii „obiective“, cu motivele ei pitorești. Pentru a arăta cum a început plăsmuirea textului romînesc, citățm pe rînd patru strofe paralele din primele variante:

Aa: Cînd sub lumina lunei *clar oscură*
Eu văd, pornită de durere-adîncă [,]
Plîngînda mare ce vuind s-aruncă
Pe-ale Veneției trepte de marmură palidă [!]

Ab: Cînd sub lumina lunei *clar oscură*
Marea pornită de durere-adîncă
Pe[-] ale Veneției trepte se aruncă
Mîngîind [mármura] cea palid-pură.

B¹⁻²: Porni oceanu-ntunecata-i jale
<Sub a luminei lună *blîndă*>
Cînd luna trece-n ceruri *roșă*
} clară
Ș-aruncă unda-i neagră temerară
Pe-ale Veneției scări de marmuri {<albe>
pale.

C: De-asupra mării luna-n nouri joacă
Acoperind V e n e ț i a m ă r e a ț ă
<C-un văl diafan>
C-o pînzărie
} de-*argintoasă ceață*
În giulgiul alb {<mărirea ei>
mărirea-i} o-mbracă.

Progresul e evident de la un text la altul. În textul lui Cerri se ascundeau numeroase antiteze expresive, privitoare atît la descrierea peisajului, cît și la „privelișteа interioară” (comp. „in *düstrer* Mondes*helle*” — „einem inneren *dunklen* Zwange” etc.). Aceste antiteze de inspirație romantică sugerau poetului la început ideea de a crea o antiteză asemănătoare între lumina *clar obscură* și durerea *adîncă* a „plîngîndei” mări; a doua antiteză rezulta din vuietul sălbatic al valurilor și frumusețea nepăsătoare a treptelor (ori scărilor) „de marmură palidă” ori „de marmuri pale”. Toate adjectivele compuse (*clar obscură, palid-pură*) trebuiau însă eliminate din cauza caracterului lor neobișnuit;

aceeași a fost și soarta celorlalte neologisme (*diafan*, *pal*) de care poetul începea să se libereze tocmai spre sfîrșitul epocii vieneze.

Epoca vieneză s-a terminat cu unele rezultate de o mare însemnătate pentru sonetul nostru: s-a găsit forma definitivă a sonetului eminescian (*abba / baab*, cfr. var. B² și urm.), s-au schițat în linii mari și cele două terțete (v. mai jos), iar în primul catren s-a introdus — ca motiv nou — lauda Veneției măreț e. De acum se va evoca, în spiritul lui Platen, nu numai „dies Labyrinth von Brücken und von Gassen" (v. sonetul XIX al poetului german), ci și dispariția măreției de odinioară. Prelucrările care datează din epoca ieșană ar putea să aibă drept motto aceste versuri din sonetul XXIV al lui Platen:

Es scheint ein langes, ew'ges Ach zu wohnen
In diesen Lüften, die sich leise regen,
Aus jenen Hallen weht es mir entgegen,
Wo Scherz und Jubel sonst gepflegt zu tronen.

Venedig fiel, wiewohl's getrotzt Äonen,
Das Rad des Glücks kann nichts zurückbewegen...

Totodată apar și rime noi: o serie de rime în *-aluri* care ar putea fi explicate printr-o poezie cu temă venețiană a lui Alecsandri (*Gondola trece*):

Cine-n gondolă pe-o noapte plină,
Atunci cînd luna, ieșind din *valuri*,
Revarsă tainic a sa lumină
Peste palaturi, printre *canaluri*...

Se înțelege de la sine că această explicație nu e convingătoare; în astfel de cazuri asemănările tehnicii și chiar ale imaginilor evocate pot fi, firește, și întîmplătoare. Ne interesează mai mult valoarea expresivă a acestor rime: fiecare *a* accentuat pare a deschide o largă perspectivă atît spre părțile mai îndepărtate ale peisajului, cît și spre trecutul legendar al orașului. Totodată, mulțumită noilor asociații, auzim pe rînd de *străvechile* (D^{1-3}), *anticele* (E^1) sau *negrele canaluri* (E^2), și *de marmoră portaluri* (D^3); la aceste motive se adaugă, după mărturia primelor ciorne bucureștene, *măști de carnavaluri*, rimînd cu *umbră în portaluri* (F^1), *sărutări, semnaluri* ($F^{3,5}$) sau *cîntări, semnaluri* (F^4) și în sfîrșit *lumini de baluri* (F^2 și urm.). În unele redactări prima strofă, compusă dintr-o singură frază fărîmițată într-o mulțime de membre mici, e un adevărat scenariu de operă; să citățm de exemplu F^1 care pune în relief și moartea Veneției:

Nici dulci chitare, nici ciocniri de armă
Și nici lumini și măști de carnavaluri —
Tăcere-n ziduri, umbră în portaluri
Veneția-i moartă fără zvon și larmă.

În var. F^4 numele orașului e pus — ca și mai de vreme în var. D^{1-2} — în primul vers; se menține însă caracterul pur descriptiv al „scenariului":

Veneția doarme. Blînda apei larmă
Nu-i turburată de cîntări, semnaluri,
Nici șopot blînd de guri, lumini de baluri,
Nu serenade, nici ciocniri de armă.

Verbul din primul vers provine dintr-un text anterior, din var. E^4 în care s-a fixat pentru prima dată epitetul mărețului oraș (O. vol. III, p. 154):

În valuri doarme visul mării, slava
Și murii sfinți ai *falnicei Veneții.*

Unirea celor două motive (rimele în *-aluri* și evocarea „*falnicei* Veneții") n-a mers însă fără dificultate; chiar și găsirea rimelor definitive (adică a celor două serii de timbru opus: *-eții* și *-aluri*) a precedat orice combinație satisfăcătoare a epitetului falnic cu motivele arhitecturale. Var. G^2, de pildă, ar fi condus la un pastel pur descriptiv:

Ai nopții aburi învelesc subțire
Veneția, cetatea fără maluri
Străbate luna peste vechi portaluri
Se clatin unde sub a ei lucire.

În var. H reapare, deși într-o altă formulare, ideea gloriei istorice, iar versurile 3—4 încep să primească aspectul lor definitiv:

Dormea *mărirea anticei Veneții*
În umed* plai* pe veci lipsit de maluri
Pe scări de marmur[!] și *prin vechi portaluri*
<*Pătrunde*> Aprinde *luna* vălul fin al-ceții.

De acum înainte rămînem pe Piazetta, nu departe de vestita *Scala dei Giganti* și de arcadele Palatului Ducal. Ca și cum din depărtare s-ar vedea și bastioanele masive ale Arsenalului: la acestea se referă poate var. h), o ciornă neterminată:

Pe murii triști* ai anticei Veneții
Un giulgiu de abur luciu se lățește...

Atîtea precizări n-ar fi încăput într-o singură strofă; nici epitetul *antic* nu era satisfăcător pentru a caracteriza niște edificii clădite în evul mediu. Din astfel de critici și îndoieli s-au născut var. I^{1-2} care, în mod curios, se deosebesc încă destul de mult de textul dat la tipar de către Maiorescu [10]. Chiar

[10] Lipsa ultimei (sau ultimelor) variante manuscrise a fost semnalată cu regret și de Perpessicius (O. vol. III, p. 146).

și celebra formulă *S-a stins viața...* nu e atestată decît de un vers șters din var. I²:

S-a stins { <viața> / mărirea } falnicei Veneții.

Numai rimele asigură o linie comună acestor variante care, împreună cu textul definitiv, reprezintă trei soluții diferite:

a) I¹⁻² <Murea minunea> / S-a stins <mărirea> viața } falnicei Veneții
<În mișcător pustiu lipsit> / Și doarme-adînc pe ape făr } de maluri

(numai în I²)
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri
Aprinde luna înălbind pereții
În lungi lagune, pe pustii canaluri
Auzi lovind în tactul trist lopeții

b) Subvar. la I¹
Răsare luna, dînd văpaie cetii
Din mișcător pustiu, lipsit de maluri
Și luminează ziduri, scări, portaluri
Minunea { <mută-a> / mîndr-a } falnicei Veneții.

c) Textul definitiv
S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri [11];
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind pereții.

Să vedem acum ce s-a întîmplat între timp — de la 1872 pînă la 1883! — cu acel „düst'rer Knabe" despre care era vorba în originalul german. În toate variantele vieneze personificarea mării a rămas aceeași; o fază într-adevăr „arhaică" pare a fi reprezentată de un text din subsolul var.-ei B²:

Pare-un copil ce cu durere-amară
Cuprind[l] [12] cadavrul a[l] miresei sale
Sperînd s-o-nvie-o mîngîie și-n jale
Mărgăritare pe-al ei corp presare.

Procesul de „Verhüllung" [13] datează însă tot din epoca vieneză; varianta C aruncă o lumină deosebit de vie asupra transformării copilului sau adolescentului înamorat într-o divinitate marină care avea să devină — *Okèanos*:

Oceanul [14] — un copil! — o prinde-n brațe
Pe-ale ei scări de marmuri palizi, pleacă
A lui spumată frunte, o invoacă!
Miresei moarte [l] blînd mîngîie fața.

[11] În prima ediție Maiorescu :„... lumini pe valuri"[l].
[12] În legătură cu această formă verbală Perpessicius a făcut următoarea observație: „Poate că acordul *cuprind* s-a operat mintal, anticipînd *brațe*" (O. vol. III, p. 151).
[13] Despre această noțiune împrumutată din psihologie sau, mai bine-zis, din psihiatrie v. primul meu studiu (în extras), p. 12.
[14] Trei silabe. Vezi var. D² unde găsim în ms.: *Oceanul* (vezi facsimilul reprodus de Perpessicius; O. vol. III, p. 155). De reținut și titlul var. D³: *Veneția* (Sonet. Imitație).

„Faţa moartă a miresei cei dulci" (v. var. B[1]) n-a suferit schimbări esenţiale nici în perioada ieşană; unele variante dau însă mai mult relief figurii oceanului personificat:

Var. D[3]

Mişcîndu-şi lumea lui de-albastre valuri
Oceanul trist cetatea-a prins-o-n braţă
Miresei moarte vrînd să-i deie viaţă
Sărută blînd de marmoră portaluri

Var. E[3]

Căci oceanul printre vechi portaluri
Cetatea moartă-a prins-o cu uimire
Miresei sale, vecinic-tînăr mire
I-ar da viaţa — iar — mişcînd din valuri.

În variantele bucureştene (vezi şi facsimilul semnalat al var.-ei D[2]!) *Oceanul* primeşte cunoscutul nume grecesc, mai clasic, mai ezoteric (comp. chiar şi cu numele *Hyperion* al Luceafărului!):

Var. F[4]

Okĕanos de[-]a lungul pe canaluri
De ziduri vechi el aiurind se farmă
Mireasa moart-o roagă să nu doarmă,[!]
Viaţa sper'a-i da sunînd din valuri.

În mod curios, afară de ms. 2262, f. 193 (transcris ca var. XIX de Mazilu, p. 835, şi ca var. h) de Perpessicius), numele grecizat nu apare decît în două variante (F[4–5]) şi tocmai în acelea din care a trecut în textul definitiv şi motivul *lumini de baluri*. E neîndoios că textul variantei (sau variantelor) dispărute s-a dezvoltat din aceste încercări.

În ultimele variante ce ni s-au păstrat regăsim deci din nou numele *Oceanul*, iar strofa însăşi e redactată în patru moduri diferite:

a) Var. I[1]

Oceanul tînăr plînge pe canaluri
<Căci [el] în veci> } e-n vrîsta tinereţii
El numa-n veci }
Miresei <moarte> dulci să-i dea suflarea vieţii
Să-i dea mărirea[!] ar vrea [15] sunînd din valuri

[15] La Perpessicius (O. vol. III, p. 162): *ar vea*.

b) Subvar. la l^1

Oceanul tînăr plînge prin canaluri
Căci el în veci e-n vrîsta [!] tinereții
Miresei sale { farmecul / <răsuflarea> } vieții
Ar vrea să-i dea din nou sunînd din valuri.

c) Var. l^2

Pe scări de marmură, sub largi portaluri
Oceanul vecinic tînăr...
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții
I-ar [da] mărirea ei sunînd din valuri.

d) Textul definitiv

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n f l o a r e a tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
I z b e ș t e - n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Cuvintele tipărite cu caractere spațiate lipsesc din toate variantele anterioare.

Iată acum textul german al terțetelor (reprodus după ediția originală a poeziilor lui Cerri):

Und tönt dann durch die öde Kirchhofsstille
Vom Markusturm die zwölfte Stunde, schaurig,
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibille:

So ist's, als wenn aus einem dumpfen Grabe
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig:
„Lass ab! die Todten stehn nicht auf, o Knabe!"

Înainte de a trece la examenul încercărilor de prelucrare, trebuie să facem o constatare mai generală. Analiza textelor va arăta că există unele deosebiri esențiale între elaborarea catrenelor și aceea a terțetelor. Catrenele au trecut prin transformări mult mai numeroase deoarece ele conțineau ideea „miresei moarte", atît de obsedantă pentru sufletul rănit al poetului. Cu totul alta era problema prelucrării terțetelor. În acest caz ideea centrală care trebuia exprimată era mai limpede, mai categorică; de aceea s-au și găsit atît de ușor rimele *Sibile/file/copile* (mai tîrziu: *zile/Sibile/copile*), menite să provoace același efect acustic ca și rimele — *stille/Sybille* din textul german. S-a menținut și timbrul *a* al celorlalte rime: deși rimelor *schaurig/traurig* le corespund alte efecte de fonetică expresivă (v. de exemplu vers. 13 din var. A: „Ca din mormînt șoptesc încet și *mate*...") e probabil că ceva din rimele *Grabe/Knabe* se oglindește în rimele în *-ate* pe care poetul le-a alternat cu o mare măiestrie, evitînd

totdeauna împerecherea a două participii cu aceeaşi desinenţă. După astfel de reflexii a fost pusă pe hîrtie prima ciornă vieneză a terţetelor (cu rime dispuse după tipul clasic *cdc/dcd*) :

<Şi>
<Cînd> } <trista cînd de cimitir tăcere>
<Prin

Ca-n *ţintirim* tăcere e-n cetate
<S-aude> }
Ca glasul } dureroaselor sibile
Din turnul Marcu miază noaptea bate

Şi pare-atunci că { <din mormînt>
[-]a istoriei file
Ca din mormînt şoptesc încet şi mate [!]
Morţii nu-nvie — van te-ncerci copile.

Slăbiciunile acestor strofe erau încă numeroase ; trebuiau sacrificate de pildă „filele istoriei" şoptind „încet şi *mate*". Din punct de vedere sintactic nu era satisfăcătoare nici tripla repetiţie — în parte sugerată de textul german („*wie*", „so ist's *als wenn*") — a conjuncţiei *ca*; din cauza acestei construcţii, metaforele şi comparaţiile deveniseră prea abstracte. Nici expresia „turnul Marcu" nu fusese destul de poetică. La sfîrşitul epocii vieneze s-a introdus în var. C o personificare deosebit de fericită, prin care Eminescu s-a detaşat în mod definitiv de textul mult mai puţin expresiv al lui Cerri :

Ca-n cimitir tăcere e-n cetate
Şi — un preot din a vechimei zile —
<Sinistrul Marco> }
San Marc sinistru } miază-noaptea bate...

În limba vremei { <ale istoriei file>
-a tainicei sibille
<Ca din mormînt şoptesc întunecate>
Pare că-i spune mării [-]întunecate —
„Nu-nvie morţii ! van o-ncerci — copile !".

Cu aceasta s-a şi închegat prima terţină; mai rămîneau însă de şlefuit trei versiuni pline de probleme ritmice (v. vers. 13), lexicale (*van* !) şi sintactice (v. vers. 12).

În variantele ieşene (vezi şi var. A) reapare în loc de *cimitir* regionalismul *ţintirim*, cuvînt mai expresiv şi mai conform cerinţelor ritmului iambic, [16] iar

[16] Observaţiile făcute în legătură cu termenii *cimitir* şi *ţintirim* trebuie lămurite în mod mai amănunţit pentru a înlătura chiar posibilitatea unei interpretări neprecise. Dacă am admite că versificaţia romînă modernă e bazată exclusiv pe o alternanţă regulată a silabelor accentuate şi neaccentuate, am putea să credem că cuvintele *cimitir* şi *ţintirim* au exact aceeaşi schemă metrică (∪ ∪ /). Totuşi nici structura silabelor nu poate fi neglijată ; e evident că şi în poziţia antepenultimă silaba CVC (consoană + vocală + consoană) este ceva mai lungă decît silaba CV (consoană + vocală). Mulţumită acestor deosebiri, prima silabă a cuvîntului *ţintirim* e susceptibilă să poarte un fel de „ictus" secundar, de caracter cantitativ. Privitor la expresivitatea mai mare a cuvîntului dialectal, e destul să citäm unele variante premergătoare versului

ultimul terțet, rămas pînă atunci atît de problematic, capătă o redactare mult mai acceptabilă; să citățm numai E^2, adăugînd la textul acestei variante cîteva sugestii anterioare din D^3:

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate —
<Și un preot> / Preot rămas } din a vechimei zile
San Marc sinistru { <miază-noapte> / miezul nopții } bate

<Cu glasul trist ca graiul> / Îndreapt-adînc cu glasul } de Sibile
<El spune oceanului ce-n dor se zbate>
La ocean cuvinte-ntunecate:
„Nu-nvie morții, e-nzadar — copile!"

Ultimele ciorne ieșene ar fi putut să satisfacă pe poet; totuși variantele bucureștene au mai îmbogățit textul cu cîteva sugestii interesante. În varianta F^2 primul terțet se îmbogățește cu o perspectivă panoramică, împrumutată fără îndoială din celelalte texte:

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate
Se uită luna prin ferești și grile —
San Marc sinistru miezul nopții bate

Proroc rămas din a vechimei zile...

Din acest text derivă și variantele F^{4-5} cu unele modificări trecătoare:

Prin uliți strimte luna <blînd> lin străbate
Privind sub arcuri — prin ferești cu grile;
Sonor San-Marco miezul nopții bate.

El spune-adînc de-atîția ani de zile:
„Okeanos nu-mi plînge în cetate
Și nu gîndi să-nvii pe morți — copile!"

În această redactare versul 11, mulțumită aliterației „Sonor San-Marco..." suna frumos, dar adverbul *sonor*, pus la începutul propoziției (comp. „Sinistrul Marco") nu se armoniza cu principiile estetice ale epocii de maturitate. Soluția

---

11 din *Melancolie* („Si *țintirimul* singur cu strîmbe cruci veghează"); „Cînd *cimitirul* doarme și crucile veghează" (O. vol. I, p. 372); „Noptosul *cimitiriu* ce doarme sub coline" (O. vol. I, p. 373); „Și *cimitirul* doarme și crucile veghează" (O. vol. I, p. 373); în sfîrșit: „Și *țintirimul* doarme și crucile stau strîmbe" (O. vol. I, p. 380). Cît de folositor ar fi să cunoaștem precis — în sutimi de secunde — durata silabelor *ci-* și *țin-* din toate versurile pe care le-am citat; un studiu într-adevăr științific al versificației românești n-ar putea fi scris fără un ajutor eficace al foneticii experimentale. Despre *țintirim* v. și observațiile lui Tiktin (s.v.).

definitivă apare pentru prima oară în var. G³ care se bazează pe textul încă destul de îndepărtat al variantei G²:

Ca-n {<ţintirim>, cimitir} tăcere e-n cetate...
{<Preot>, Proroc} rămas din a vechimei zile
San Marc sinistru miezul nopţii bate

{<Al vremei *glas greoiu*>, Cu-al vremei glas, *solemn*} ca de *Sibile*
<Prin* ton* de clopot* furios* străbate>
{<Îi>, El} spune lin {<cu pasuri>, în *clipe*} *cadenţate*
„Nu-nvie morţii! Înzadar copile!"

Ar fi greu de spus de ce, în var. G², mai regăsim *cimitir* în loc de *ţintirim*. Eventual, poetul căuta să păstreze şi în acest vers o aliteraţie încercată în mai multe variante anterioare (comp. *c*imitir — tăcere — *c*etate); tot în textul nostru s-a căutat aliteraţia şi în alte expresii ca „*g*las *g*reoi", „*s*olemn ca de *S*ibile", „în *c*lipe *c*adenţate...".

Cu aceasta s-au şi cristalizat terţetele; numai în vers. 12 a mai rămas o formulă nesatisfăcătoare. Ca şi în alte cazuri, poetul a revenit acum la o soluţie anterioară şi anume la var. D³ unde se citea versul „Cu *g*lasul trist ca *g*raiul de Sibile...". Din acest vers s-a plăsmuit întîi o expresie destul de prozaică: „Cu glas adînc c-*acela* de Sibile" (H), apoi treptat s-a obţinut „Cu glas adînc ca *g*raiul de Sibile" (I¹) şi în sfîrşit „Cu glas adînc cu *g*raiul de Sibile" (I²). În ultima variantă ce s-a păstrat s-a mai făcut şi o altă modificare: în locul banalului „El spune" care provenea din variantele D¹⁻³ (cfr. D³: „*El spune* oceanului ce-n dor se zbate...") s-a introdus un verb mai solemn: „*Rosteşte* lin, în clipe cadenţate". Cît de departe e „imediateţa" acestui vers sonor de formula mai abstractă şi mai puţin conturată a lui Cerri: „Das Wort [!] ertönte, wehmutsvoll und traurig"! Acest singur vers ar fi destul pentru a ne îndreptăţi să considerăm sonetul lui Eminescu drept o capodoperă originală.

În ce priveşte redactarea definitivă a ultimului vers, şi ea se bazează pe reluarea unui motiv de mult abandonat: dintre atîtea variante una singură (E²) prevestea, într-un context încă nebulos, soluţia aleasă în ultimul moment: „Nu-nvie morţii, *e-nzadar* — copile!" Evident, verbul introdus în propoziţia a doua a pus mai bine în relief concizia „epigrafică" a concluziei.

Iată ce putem deduce din textele grupate de Perpessicius; evident cronologia stabilită de d-sa precum şi delimitarea precisă a celor trei perioade de cristalizare (Viena, Iaşi, Bucureşti) ne-a ajutat mult în munca de adîncire şi de nuanţare a consideraţiilor noastre anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Sonetul *Afară-i toamnă*

În cele expuse mai sus primul sonet al lui Eminescu — ca şi numeroase alte poezii analizate în capitolele precedente — a fost examinat „în adîncime", adică după stratificarea ciornelor succesive. Să recurgem acum la o altă metodă care nu mai este istorică, ci descriptiv-analitică; principiile ei au fost deja expuse în introducere (p. 12—13). Ca atare ne vom ocupa în primul rînd cu textul definitiv şi numai din perspectiva acestuia vom arunca cîte o privire asupra încercărilor anterioare. Textul definitiv va fi examinat din patru puncte de vedere: fonetic, lexical, morfologic şi sintactic; tablourile de ansamblu astfel obţinute vor adăuga cîte un mănunchi de fapte caracteristice la dosarul stilisticii literare.

Textul sonetului de care ne ocupăm a apărut la 1 octombrie 1879 în *Convorbiri literare* ca primul text dintr-un mic ciclu de trei sonete; cele patru ciorne i-au permis lui Perpessicius să constate (v. O. vol. III, p. 114) că varianta A datează din anii 1876—1877, adică din epoca ieşeană, varianta B din anul 1878, iar variantele C—D aproximativ din anul 1879.

Prin tema lui, sonetul *Afară-i toamnă* e în legătură cu mai multe poeme anterioare, îndeosebi cu *Noaptea* (1870—1871) din care e destul să citãm primele două strofe (pentru o variantă neterminată v. O. vol. I, p. 116):

Noaptea potolit şi vînăt arde focul în cămin;
Dintr-un colţ pe-o sofa roză eu în faţa lui privesc,
Pîn ce mintea îmi adoarme, pîn' ce genele-mi clipesc,
Lumînarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin.

Atunci tu prin întuneric te apropii surizîndă,
Albă ca zăpada iernei, dulce ca o zi de vară;
Pe genunchi îmi şezi, iubito, braţele-ţi îmi înconjoară
Gîtul... iar tu cu iubire priveşti faţa mea pălindă.

Tema aceasta pe care am putea-o numi „aşteptarea iubitei şi sosirea ei" e cunoscută şi dintr-o altă poezie care datează din anul 1876, adică aproximativ din aceeaşi epocă ca şi prima ciornă a sonetului *Afară-i toamnă*. E vorba de mica idilă *Singurătate*; iată cîteva strofe deosebit de caracteristice din var. A şi B:

A — B
Între degete ţigară
Eu mă uit atunci în foc
Şi găsesc că-n sărăcia-mi
E un dulce, trist noroc.

Cîte-odată... prea arare...
A tîrziu {<lumină>, **cînd arde**} **lampa,**
Inima-mi din loc îmi sare,
Cînd aud că sună clampa...

A	B
Uşa iute se deschide	Este Ea. Deşarta casă
Vine ea cu pas uşor	Dintr-o dată-mi pare plină
Şi de gît mi se aruncă	În privazul negru-al vieţii-mi
Şi o strîng ca s-o omor.	E-o icoană de lumină.

Stilul cam discursiv al acestor versuri scrise în forma comodă a octosilabilor trohaici [17] a început să devină mai concis numai atunci, cînd pe la 1876, după cîteva sonete alegorico-simbolice, pline de imagini marine (v. *Adînca mare...*, *Cum oceanu-ntărîtat...*, *Coborîrea apelor*, Eminescu s-a decis să-şi încerce pana şi în alte domenii ale sonetului şi anume, pe de o parte, în sonetul erotic, pe de alta, în sonetul satiric. Tot din anul 1876, adică de la începutul reluării legăturilor cu Veronica Micle datează *De ce mă-ndrept ş-acum...*, *Gîndind la tine* şi *Pe gînduri ziua...* ca sonete de iubire, iar *Sonet satiric*, *Ai noştri tineri* şi *Petri Notaie* ca primele „geharnischte Sonette" [18] în opera lui Eminescu. În privinţa eroinei evocate de poeziile amintite, putem stabili cu certitudine un singur lucru: pe cînd iubitele amintite în *Noaptea* şi *Singurătate* rămîn neidentificabile, eroina sonetului *Afară-i toamnă* e după toate probabilităţile — Veronica. La ea se gîndea poetul reluînd această temă aproape tradiţională şi adaptînd-o cerinţelor unei forme mai severe. Ar fi însă o greşeală să presupunem că chiar pe la 1876 Veronica avea obiceiul de a se strecura în camera singuratică a poetului. Nicidecum: marea intensitate sentimentală a sonetului rezultă tocmai din faptul că nu avem încă a face cu transpunerea unui amănunt biografic, ci mai degrabă cu un „Wunschtraum" care nu se va realiza decît mai tîrziu, după moartea soţului Veronicăi, adică tocmai în epoca cînd s-a şi publicat sonetul. Iată acum textul pe care avem să-l analizăm:

Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri;
Ci tu citeşti scrisori din roase plicuri [19]
Şi într-un ceas gîndeşti la viaţa toată.

Pierzîndu-ţi timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nime-n uşa ta să bată;
Dar şi mai bine-i, cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Şi eu astfel mă uit din jeţ pe gînduri,
Visez la basmul vechiu al zînei Dochii;
În juru-mi ceaţa creşte rînduri-rînduri;

De-odat' aud foşnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîni subţiri şi reci mi-acopăr ochii.

[17] În unele strofe schema 8+8 se preface în 8+7, mulţumită unei pauze la sfîrşitul vers. 2 şi 4.

[18] Despre acest termen (făcînd aluzie la ciclul lui Rückert 1814) vezi Mönch, *op. cit.* p. 188. „Tradiţiile sonetului politic datează însă din Trecento".

[19] Despre *Ci* în loc de *Şi* vezi I. Creţu, LR, 1960/1, p. 97. Ecourile stîrnite de acest sonet erau din cele mai ciudate; să semnalăm mai ales observaţiile lui „Rienzi" (= Macedonski?), citate de Aug. Z. N. Pop, *Contribuţii eminesciene*, vol. I, 1938, p. 14—15: „Nu ştim ce să mai zicem! Ba ştim; dar prea sînt *zloată picurile* cu *jeţurile* şi *Ceaţa care creşte prin casă rînduri-rînduri*, ca să mai supărăm pe d-l Eminescu" (*Literatorul*, 24 febr. 1880, nr. 1, p. 82 şi urm.).

Ca totdeauna, sonetul se compune din două catrene şi două terţete; toate cele patru strofe prezintă însă, din punctul de vedere al foneticii expresive, o particularitate comună. Poate în nici o altă poezie eminesciană nu s-a realizat în mod aşa de consecvent alternarea a două serii de rime. În toate strofele, rimele de timbru mediu sau sumbru se opun rimelor de timbru clar: pe de o parte găsim deci, în catrene, rimele *împrăştiată / toată / bată / zloată*, pe de alta, rimele *picuri* (subst.) / *plicuri / nimicuri / picuri* (verb) [20].

O alternanţă nu mai puţin riguroasă s-a aplicat şi terţetelor, unde timbrului sumbru al rimelor *Dochii / rochii / ochii* se opune seria nu de-a dreptul „clară", ci mai mult „opacă" a rimelor *gînduri / rînduri-rînduri / scînduri*. Şi să nu credem că această alternanţă s-a cristalizat numai tîrziu, în urma unei şlefuiri migăloase a variantelor. Chiar şi în primul text, aruncat pe hîrtie fără multă ezitare (O. vol. II, p. 115) găsim rimele *înnoată / tipicuri / plicuri / toată* în vers. 1—4 şi rimele *nimicuri / roată / zloată / picuri* (verb) în vers. 5—8. O alternanţă aşa de riguroasă a rimelor expresive putea fi sugerată lui Eminescu de numeroase modele; să citäm din Lenau primele patru versuri ale sonetului *Liebe und Vermählung*:

Sieh dort den Berg mit seinen Wiesen*hange*
Die Sonne hat verzehrend ihn durch*glüht*,
Und Strahl auf Strahl noch immer nieder*sprüht*
Wie sehnt er nach der Wolke sich so *bange*.

Exemplele de acest fel sînt deosebit de numeroase la Baudelaire; e destul să ne gîndim la două minunate elegii de toamnă:

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et *rose*!
Mais la tristesse en moi monte comme la *mer*,
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre *morose*
Le souvenir cuisant de son limon *amer*.
(*Causerie*)

Bientôt nous plongerons dans les froides *ténèbres*;
Adieu, vive clarté de nos étés trop *courts*!
J'entends déjà tomber avec des chocs *funèbres*
Le bois retentissant sur le pavé des *cours*.
(*Chant d'automne*)

Rimele în care predomină diftongul *oa* găsesc de altfel un sprijin puternic chiar şi în textul sonetului: cuvintele *toamnă*, *roase* şi *moale* subliniază în mod patetic efectul acestor rime „întunecate".

Aici se pune însă o întrebare: dacă rimele în *oa* aveau o expresivitate deosebită, de ce s-au înlocuit în parte mai tîrziu cu rime în *-ate*? Nu credem că problema poate fi rezolvată numai pe planul euforiei; avem dovezi sigure după care prima strofă din var. A trebuia remaniată şi din cauza unei repetiţii

[20] Comp. — din punct de vedere morfologic — cu rimele în *-aluri* din sonetul *Veneţia* şi cu rimele în *-esuri* în *Trecut-au anii*.

semnalată de poetul însuşi [21]. Trebuie deci să luăm în considerare şi un alt motiv, întrevăzut de acad. E. Petrovici. După părerea d-sale, armonia versului romînesc cîştigă din alternarea ... „acordurilor majore" cu cele „minore". Un şir de rime „minore" va da toată valoarea ei rimei „majore" care repetîndu-se neîntrerupt produce o oarecare monotonie (LL, vol. I, p. 282). Dacă considerăm ca „rime majore" cele în *oa*, iar ca „rime minore" cele bazate pe corespondenţa *oa*~*a*, ajungem exact la acea repartizare a rimelor ce caracterizează catrenele acestui sonet.

Un alt factor important al efectului acustic e prezenţa unui *ĭ* sau cel puţin a unei „mouillure" la sfîrşitul fiecărui vers (afară de cele terminate cu rimele mai sus amintite). Între catrene şi terţine una din legăturile cele mai solide e creată de o serie de rime terminate în *-uri*, mai precis într-un *r* „muiat'. La această serie de *mouillures* se adaugă rimele *Dochii / rochii / ochii* în care apare, în poziţie finală, o adevărată semivocală. Toate aceste rime, luate laolaltă, sînt elemente tot atît de statornice ca din rimele în *-aluri* în majoritatea variantelor sonetului *Veneţia* sau rimele terminate cu *-vii / vei* din sonetul *Cînd însuşi glasul gîndurilor tace*... Cu aceasta, firește, n-am vrea să considerăm aceste minunate sonete ca nişte *bouts-rimés*. Vorbind de un artist atît de mare ca Eminescu, singura concluzie poate fi că rimele „muiate" se asociau de la început, prin cine ştie ce afinitate secretă, cu atmosfera particulară a acestor sonete „en gris mineur". Şi unele aliteraţii bazate pe spiranta *s* (vers. 3: „Şi tu citeşti scrisori din roase plicuri"; vers. 8: „Să stai visînd la foc, de somn să picuri"; vers. 13: „Un moale pas abia <sunînd pe> atins de scînduri") contribuie necontenit la orchestraţia delicată a versurilor.

Nu mai puţin importantă e organizarea armonioasă a textului din punctul de vedere al lexicologiei stilistice. În acest caz clasicismul textului tipărit nu s-a cristalizat în urma unei şlefuiri îndelungate, deoarece variantele regăsite sînt relativ puţine; ar fi mai just să presupunem că cele trei variante oglindesc, într-o anumită măsură, împrejurările de viaţă ale poetului şi totodată anumite stări sufleteşti succesive. Var. A, de exemplu, din anii 1876—1877, pare a evoca silueta lui Eminescu, bibliotecar şi amator de cărţi rare (O. II, p. 116):

<Frumos e să te-ncurci în dulci nimicuri>
<Gîndirea mea>
<Gîndirea ta în dulci în[!] poveşti>
Gîndirea mea în { <amintiri> / <vremuri vechi> / vremi trecute-nnoată } <înnoată>
Deschid volume mari şi vechi tipicuri
Citesc scrisori păstrate-n <veche> roase plicuri
Şi-mi amintesc pe rînd viaţa toată.

[21] Ne gîndim la textul următor:
Gîndirea mea în *a*mintiri înnotă
Şi mă încurc de voie-n dulci nimicuri
Citesc scrisori păstrate-n veche plicuri
Şi-mi *a*mintesc pe rînd de viaţa toată.
Sublinierea vocalei iniţiale a cuvintelor *amintiri*, *amintesc* se datoreşte lui Eminescu; după Perpessicius (O. vol. II, p. 115) „subliniază repetiţia şi-şi impune să o evite, ceea ce şi face, la puţin timp după, în formele ce se citesc la etaj; versul 1 devine: „Gîndirea mea în vremuri vechi înnoată" şi după aceea „Gîndirea mea în vremi trecute-nnoată".

<Sau din autori cuminți culeg la spicuri>
Astfel mă-neurc de voie-n dulci nimicuri
<Sau prind o muscă care> } zboară roată...
De mușți mă apăr cari }
Dar și mai dulce-i, cînd afară-i zloată
Să stai la foc în jilț, de somn să picuri.

Reluîndu-și textul ceva mai tîrziu la București, Eminescu nu mai socotea necesar să sublinieze înrîurirea îndeletnicirilor sale de bibliotecar; mulțumită polisemiei cuvîntului *tipicuri* care în primul text avea înțelesul concret de „rituel" (Damé), „Typikon, Ritualbuch der griechischen Kirche" (Tiktin), iar în textele următoare primește aceea, mai vagă, de „normă, regulă, model, tradiție", prima strofă se orientează acum spre munca zilnică a poetului, către meditația de o aparență inertă din care se nasc aceste versuri pentru var. B–C:

Cînd { <mintea ta> / gîndul tău } în vremi trecute-nnoată
Faci versuri nouă după vechi tipicuri
Sau reciteşti scrisori din roase plicuri
Și-ți amințeşti pe rînd viața toată.

Se observă din nou o importantă regulă a compoziției eminesciene: nu prima parte a frazei sau a poeziei constituie elementul cel mai statornic al textului, ci partea finală: acolo se ascunde de obicei acea „trouvaille" gratuită, adică efectul spontan, la care se va căuta un fel de introducere adecvată. În cazul nostru — ca și în sonetul *Veneția* — momentul cel mai statornic e cuprins în vers. 8 („de somn să picuri") din cele două terțete, iar introducerea ia pe rînd trei aspecte diferite. În cursul etapei a doua se pune în relief versul 2 care poate e numai o parafrazare a devizei lui André Chénier: „Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques" [22]. În formula aleasă de Eminescu expresia *după tipic* (tradus cu „selon la règle fixée" de Damé și cu „nach dem Muster" de Tiktin) are un caracter familiar ceea ce nu e surprinzător, deoarece textul conține și alte elemente luate din această sferă a vocabularului (cfr. var. A: „Muști... care *zboară roată*" etc.). Totuși versurile 5–6 capătă în var. B–C o formulare mai generală, mai elegantă; în loc de „prinderea de muști" [!] se face aluzie la cercul magic în care se simte închis poetul însingurat:

Astfel pierdut de voie-n dulci nimicuri
Din lumea ta nu-i nime să te scoată...

Aceste versuri ne îndreaptă atenția și spre un alt fapt pe care pînă acum nu l-am examinat încă. Din primele două strofe ale var. B–C și ale textului definitiv s-a eliminat cu totul p e r s o a n a î n t î i; toate formele gramaticale se referă la persoana a doua care a i c i funcționează ca subiect impersonal. Numai terțetele, începute cu formula „Și eu..." rămîn neschimbate; prin formula inițială a terținelor și poetul intră în șirul acelora care sufăr de un fel de spleen de toamnă.

[22] Motto-ul lui Chénier a fost semnalat și de T. Vianu (Poezia p. 143), însă numai în legătura cu poeziile scrise în forme antice.

Spleen de t o a m n ă? Să nu uităm că numai în textul definitiv, adică foarte tîrziu s-a precizat anotimpul; pînă atunci atît cuvîntul *zloată*, destul de rar pînă la și după Eminescu în limba poetică [23], cît și primul vers al variantei D: („Afară-i *iarnă*, *vicol* [24], frunza-n [noată?]") se referau mai mult la un crepuscul de i a r n ă. Versul inițial „*Afară-i toamnă, frunza-mprăștiată*..." nu e cunoscut din nici o variantă manuscrisă, ceea ce ne obligă să presupunem din nou dispariția unor variante intermediare. În vers. 2 din *zbate* s-a făcut *zvîrle*, în vers. 3 un *Iar* a devenit *Ci*, în vers. 8 „Să stai *fumînd*" s-a schimbat în „Să stai *visînd*" în vers. 13, în loc de „sunînd pe scînduri", chiar și var. D prezintă „*atins* de scînduri", iar în ultimul vers, în loc de „Iar două mîni subțiri mi-acopăr ochii", textul definitiv ne oferă o concluzie mult mai impresionantă: „Iar mîni subțiri și reci mi-acopăr ochii" (v. și var. C—D). Dacă mai ținem seama de mențiunea *jilțului*, devenit *jeț* în var. C—D și în textul definitiv [25], ajungem la concluzia că lexicul sonetului s-a cristalizat între două tendințe contrare: mai întîi, numeroase amănunte concrete rezultă din năzuința de a crea un fel de realism poetic, apoi s-au eliminat treptat unele motive prea realiste care păreau incompatibile cu viziunea de ansamblu pe care poetul dorea s-o creeze. S-au eliminat motive întregi (ca acela al mușților) și chiar „Să stai fumînd la foc" (comp. cu versul „Între degete țigară" din variantele poeziei *Singurătate*) a devenit *Să stai visînd*... Tot din sfera „reveriei" romantice făcea parte și versul 11, menit să constituie motivul cel mai muzical al sonetului; acest vers a trecut prin fazele următoare ale procesului de sublimare.

Var. A:

<Ș-ascult cum cariul bate trist în scînduri>
În lumea lui [sc. al basmului] petrec cu multe rînduri
O ceață mintea-mi prinde *rînduri-rînduri*

Var. B:

Simțirea-mi toat-adoarme *rînduri-rînduri*

Var. C—D și textul def.:

În juru-mi ceața crește *rînduri-rînduri* [26].

În sfera de iradiere a acestui vers chiar și un cuvînt așa de banal ca *scînduri* (vers. 13) primește o adîncă semnificație poetică.

[23] În DLRLC exemple din Caragiale, Vlahuță și Sadoveanu.

[24] La Botez: *viscol* (p. 355). După Tiktin, *vicol* e varianta moldovenească a cuvîntului *viscol*, folosită de altfel și de Dosoftei (ps. 82, v. 45: „Din față *vicol* să-i prăvuiască"). Comp. și cu următorul vers din var. C² a *Odei în metru antic*: „Vînt și *vicol* greu, purtător de ghiață" (O. vol. III, p. 126).

[25] Ce fel de raporturi există între cele două forme? Poate numai dicționarul special al limbii lui Eminescu va da un răspuns satisfăcător la această întrebare. Deocamdată avem impresia că în 1876 Eminescu scria *jil* ca C. Negruzzi și Alecsandri, iar în 1879 *jeț* ca Odobescu, Slavici etc. Era de fapt *jilț* o formă ceva mai învechită?

[26] O repetiție analogă se găsește în al 3-lea sonet al acestui mic ciclu: „Cobori încet... *aproape, mai aproape*...". În mod curios, expresia *rînduri-rînduri* nici n-a fost amintită de P. Diaconescu în studiul său despre repetiția în poezia lui Eminescu (LL, vol. III, p. 27 și urm.). Vezi și prima strofă din *Rime alegorice* (1875—1876).

Scanned with OKEN Scanner

Din punctul de vedere al morfologiei stilistice trebuie să subliniem un singur fapt : varietatea interioară a rimelor în ciuda faptului că desinența *-uri* se repetă de șase ori. Varietatea se datorește în primul rînd rimelor omonime *picuri* (subst.) și *picuri* (verb) ; n-ar fi exagerat să afirmăm că sonetul și-a primit forma definitivă în momentul cînd, într-o variantă de tranziție, între varianta D și textul, dat la tipar, s-a introdus pentru prima dată această pereche de rime noi. În terțetele textului definitiv formele de plural *gînduri* și *scînduri* sînt separate în succesiunea rimelor prin adverbul deosebit de poetic *rînduri-rînduri*, în care funcția sufixului nu mai e așa clară ca și în celelalte două forme. Jocul desinențelor e foarte delicat și în cazul rimelor *Dochii / rochii / ochii* : după două forme feminine de genitiv urmează nominativul plural al substantivului masculin *ochii*, adică al cuvîntului în care se rezumă tot conținutul afectiv al sonetului.

În privința rimelor în *-ată / -oată* nu avem de făcut decît o singură constatare : după tehnica unui Alecsandri la care adeseori, chiar și într-o singură poezie (ca bunăoară *Sentinela romînă*), se înșiră un mare număr de rime sufixale (*încordat / săpat* ; *spăimîntată / cufundată* ; *turbată / ne-mpăcată* etc.), nu poate fi un fapt întîmplător că în sonetul de față expresia *frunză-mprăștiată* nu rimează cu alte participii terminate cu *-ate*, ci cu cuvinte aparținînd altor categorii lexicale și morfologice : cu un adjectiv pronominal (*toată*), un verb (*să bată*) și un substantiv foarte rar întrebuințat ca rimă (*zloată*). Totuși versurile curg așa de natural că nici nu ne dăm seama de intențiile artistice care au dat naștere acestor rime.

Iată acum și cîteva observații privitoare la fenomenele de sintaxă stilistică. După terminologia pe care am propus-o în introducerea acestui capitol, *Afară-i toamnă* e un sonet romantic clasicizant pe care-l putem așeza între celelalte două sonete din același ciclu, *Sînt ani la mijloc...* fiind mai aproape de sonetele clasice (de ex. de Petrarca), iar *Cînd însuși glasul...* mai aproape de sonetul romantic propriu-zis. În *Afară-i toamnă...* nu mai sînt perioade așa de lungi cum este de pildă prima strofă din *Sînt ani la mijloc...*, nu se găsesc însă în el nici exclamații patetice ca *O, vino iar* ! (Sînt ani la mijloc) sau *Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii* ! (Cînd însuși glasul...). Cu fiecare strofă se termină o frază separată de context printr-un punct sau, cel puțin, prin punct și virgulă (v. sfîrșitul strofei I), iar în interiorul strofei pauza nu e niciodată atît de lungă ca să ceară aplicarea unui punct [27]. Fiecare strofă se compune însă din mici propoziții paralele care și prin construcția lor subliniază ritmul molcom, dar extrem de variat al endecasilabilor. În primul vers care e un endecasilab *a minore* (5+6) cezura separă două membre coordonate : „Afară-i *toamnă, / frunză-mprăștiată*". În vers. 2 cezura feminină a unui endecasilab „a maiore" (7 + 4) împarte fraza în două părți neegale : „Iar vîntul zvîrle-n geamuri / grele picuri" ; iar în vers. 3 avem a face cu împărțirea 4+7, adică cu un endecasilab „a minore" avînd o cezură masculină : „Ci tu citești ! scrisori din roase plicuri". Versul 4 este, din punctul de vedere al cezurii, ceva mai problematic : deși ar fi posibil să admitem și aici împărțirea 4+7, ar fi

[27] Despre relațiile dintre cezură și structura frazei v. constatările de o mare valoare ale lui B. V. Tomașevski în *Стих и язык* (Moscova, 1958, p. 13—14), precum și observațiile recente ale lui B. Ia. Buhștab despre ritmul frazei la Fet (în : A. A. Fet, *Полное собрание стихотворений*, Leningrad, 1959, p. 48 și urm.).

preferabil, pentru motive logice şi sintactice, să punem cezura după silaba a 6-a : „Şi într-un/ceas gîndeşti la viaţa toată". Şi în variantele anterioare găsim soluţii similare (var. B—C : „Şi-ţi aminteşti pe rînd/viaţa toată").

Precum se vede, într-o singură strofă am relevat patru cazuri diferite ceea ce dovedeşte că în epoca de maturitate Eminescu căuta să realizeze o varietate cît se poate de mare a structurii interne a versurilor. În acelaşi timp nu numai cezura variază de la un vers la altul, ci şi părţile de frază ce se găsesc în stînga şi în dreapta ei : deşi inversiunile — afară de cîteva adjective antepuse ca „*roase* plicuri", „*dulci* nimicuri" şi „un *moale* pas" — sînt puţine în textul nostru, părţile de propoziţie aşezate în cele două sectoare ale versului arată, de asemenea, o mare varietate sintactică.

Arta cezurii juca în compunerea acestui sonet un rol aşa de important încît ea ar putea să ne sugereze chiar o constatare cam paradoxală : în ultimele versuri, schema ritmică a versurilor (4+7, 4+7, 6+5) era fără îndoială un e l e m e n t m u z i c a l mai stabil decît textul concret cu care s-au „umplut" aceste forme pline de o intensă vibraţie lăuntrică. Să terminăm deci analiza noastră cu o prezentare „stratigrafică" a concluziei sonetului :

<Ca-n vis aud>
<La spate-aud> } foşnirea unei rochii
De-odat-aud

<Un pas uşor> } abia { <călcînd de> / <sunînd pe> / atins de } scînduri
Un moale pas }

<Iar două mîni subţiri> } mi-acopăr ochii.
Iar mîni subţiri şi reci [28] }

[28] O „stratigrafie" şi mai precisă a ultimului vers ar putea fi schiţată în modul următor : A : «Şi» Iar mîini *subţiri şi reci* . . . ; B—C : Iar mîini *subţiri şi reci* . . . ; D : Iar *două mîni subţiri* . . . Textul publicat în Ch. se bazează deci pe var. A—C şi nu pe cea din urmă (v. O. II, p. 118, notă).

Momente de înseninare

Scanned with OKEN Scanner

Între poeziile apărute pentru prima dată nu în vreo revistă, ci în prima ediţie a lui Maiorescu găsim două poezii — *Odă în metru antic* şi *Glossă* — care, în ciuda unor deosebiri evidente, prezintă şi o serie de trăsături comune. După părerea noastră actuală, în aceste poezii nu se oglindeşte „stoicismul ultimei perioade eminesciene"[1], ci mai degrabă un fel de rezistenţă fermă faţă de încercările vieţii şi faţă de un mediu care, din cauza situaţiei sociale de atunci, se arăta ostil geniului. Poetul era deci constrîns să-şi caute un fel de refugiu pe care nu-l putea găsi decît în conştiinţa superiorităţii sale spirituale, revelată între altele şi în *Luceafărul*. De cînd exista însă la poet această atitudine? Aparţine ea oare numai ultimei perioade a creaţiei eminesciene? La ultima întrebare trebuie să răspundem negativ; în cele ce urmează vom căuta să arătăm că ambele poeme indicate mai sus, deşi s-au publicat numai după evenimentele tragice din 1883, derivă dintr-un izvor mult mai vechi şi anume din marea panoramă intitulată *Memento mori* pe care am examinat-o într-un capitol aparte. Amîndouă poeziile au fost începute în perioada berlineză; totuşi cronologia variantelor (8 pentru *Odă* şi 14 pentru *Glossă*) a întărit în noi convingerea că *Oda* aparţine unui strat mai vechi: în aceste strofe safice care reprezintă manifestarea cea mai solemnă a inspiraţiei antice în opera lui Eminescu, s-au păstrat, din punct de vedere tematic, unele motive mai „arhaice" decît în *Glossă*. Din această cauză am crezut preferabil să intervertim ordinea stabilită de ediţia Maiorescu şi să studiem în primul rînd acea poezie în care, după multe remanieri, s-a exprimat numai d o r i n ţ a seninătăţii. După analiza *Odei* concluziile trase din *Glossă* ne vor dezvălui şi unele meandre mai puţin cunoscute ale gîndirii eminesciene.

---

[1] Despre stoicismul poetului v. consideraţiile lui M. Florian, *Gîndirea lui Eminescu*, în *Noua Revistă Romînă*, 1914/5 şi reflexiile judicioase ale lui T. Vianu (*Poezia*, p. 48 şi urm.). Despre afinităţile ce pot fi relevate între stoicismul lui Eminescu şi acela al poetului maghiar F. Kölcsey v. Kakassy, *A fiatal Eminescu* (p. 232 şi urm.), precum şi studiul meu publicat în revista *Vasárnap* (1940).

Scanned with OKEN Scanner

Odă în metru antic

Precum am spus, primele ciorne ale *Odei* datează din perioada berlineză. Din punct de vedere tematic, *Oda* deriva desigur din evocarea lui Napoleon în poemul *Memento mori* (vers. 1159—1164):

Exilat în stînce sure şi-n titanica-i gîndire,
Ca Prometeu ce-a-adus lumei a luminei fericire,
De pe-o piatră el priveşte linguşirea mării-adînci;
Acolo, gonit de soarte şi de gînduri el adoarme,
Cu durere-adîncă marea vrea pămîntul să-l răstoarne —
Şi izbea mugind de doliu în mormîntul lui de stînci.

Un tablou asemănător se desfăşoară în varianta cea mai veche a *Odei* (cf. A. Guillermou, VR. 1964, fasc. 4—5, p. 350):

Cerul bolnav d-astrele lui rănit fu,
Semne numai mari ale vremei gloriei
Leagăn tu avut-ai stîncile mări-n
Corsica { <stearpă> / gravă

Şi în jurul vieţii tale-ncepute
Negru-oceanul mişcă lume de valuri,
Arătînd duios puterile, geniul
Singurătăţii.

Varianta A[1] (1873—1874?) căreia Perpessicius i-a dat titlul *Odă pentru Napoleon* (O. vol. III, p. 116) arată încă o mînuire cam nedibace a strofei safice. Deşi unele versuri denotă intenţia poetului de a imita dispoziţia accentelor din metrul safic propriu-zis (cf. vers. 1: *Ce*rul *bol*nav d-*as*trele *lui* rănit fu), în majoritatea versurilor numărul silabelor variază în mod destul de liber şi numai clauzula adonică (⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪), generalizată probabil sub influenţa versului final, arată că avem a face cu imitaţia unui vers antic. Iată de pildă versurile 25—28 în care predomină ritmul dactilic (⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪):

Peste pămînt ai mişcat a popoarelor valuri,
Mîndru, bătrînul titan în înconjur cu soare
Poartă războaiele tale ca pete pe manta-i
Şi-a ta cenuşă.

În alte strofe „dactilizarea" troheilor e mai puţin consecventă; se păstrează numai drept cadru ritmic cele cinci măsuri ale versului safic, iar aplicarea dactililor pare călăuzită nu de cerinţele metrului, ci numai de acelea ale gîndirii. Versurile 9—12 din var. A pot fi transcrise în modul următor:

Da! oce | anul, ce | singur de-o | mie de | evi e,
El a | fost proo | rocul | căilor | tale
Numai cu | dînsul în | viaţă | sa mân a- | vut-ai
O Impe- | rator. !

Aceste versuri safice „libere" pot fi comparate cu anumite încercări răzleţe (O. vol. III, p. 125) deasupra cărora Eminescu a scris cuvîntul *Propriu*; de fapt, avem de-a face cu un metru nou, (– ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | – –):

Ochii | *ne-n*durători de | *un* le-i | *ai* tu

Acelaşi vers, în „Saffic" regulat (tot după indicaţiile poetului) ar fi:

Ochii | *mîn*dri | *în*mărmu- | *riţi* ai | *cui* sînt

Pe la 1873 poetul se mulţumea cu aceste arabescuri ţesute nu după modelul adevăratelor versuri safice, ci mai mult în j u r u l l o r; pe lîngă versurile „*Ma*rea *mur*mură *lin* în *su*netul *văii*" şi „*Glas*u-i *trece* ca *vînt* în *aripa morţii*" (O. vol. III, p. 117) el însuşi a notat ritmul în modul următor:

– – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

– – – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Aceste încercări numai în parte izbutite nu sînt de loc surprinzătoare. La fel şi alte strofe răzleţe din aceiaşi ani cum ar fi de pildă catrenul:

Anii fug — cu ei viaţa — cu ea totul.
Azi sîntem [2], iară mîne *cinis et umbra*;
Să-nconunăm a plăcerilor *dulci trecătoare*
Cupă de aur.

cu excepţia clauzulelor adonice, nu arată o mînuire mai elegantă a metrului antic.

Totuşi poetul nu s-a oprit la aceste prime experimente. La Iaşi, pe la 1875 — 1876, a transcris (ms. 2306, f. 11; O. vol. III, p. 118)[3] din vreun tratat de metrică nu numai schema exactă a strofei safice, ci şi alte forme antice: strofa alcaică şi cea asclepiadică. Pe baza acestor scheme s-au cristalizat aproape fără întîrziere primele strofe safice impecabile ca bunăoară aceea pe care o putem reproduce cu indicaţiile metrice ale poetului însuşi (ms. 2306, f. 16; O. vol. III, p. 118):

Tristă | marea | leagănă | unde-a- | dîncu-i
Cerul | tot îl | poartă cu | mii de | stele
Plînge-a- | maru-i | murmură | lin du- | rerea-i
Singură- | tatea

Nu mai puţin importantă este, mai ales din punct de vedere tematic, o altă strofă din var. A²:

Şi atunci din nou tu privit-ai în marea
Ce bătrînă-i mişc-a ei falnice ape
Şi-a ei *f*urie *f*alnică, *f*ără margeni
I n d i *f* e r e n t ă.

Să notăm că tot din aceste tipuri metrice transcrise cu o grijă migăloasă derivă forma hibridă (adică „pseudo-antică") a odei *În van căta-vei* (1879) în care două

[2] De notat accentuarea formei verbale *sîntém*; comp. cu versul 77 din *Epigonii*: „Noi *sîntem* iarăşi trecutul...".

[3] Pentru cîteva alte „ritmuri de ode" v. ms.-ele 2281, f. 75 şi 2276[1], f. 113[v] — 116 (O. vol. III, p. 134—135).

versuri alcaice sînt urmate de un vers adonic, împrumutat din strofa safică şi de un vers gliconic, împrumutat din strofa asclepiadică, cu cîte un dactil „ciclic" (de valoarea 3/8) în primele două măsuri :

În van căta-veţi ramuri de laur azi,
În van căta-veţi mîndre simţiri în piept.
Toate trecură :
Viermele vremilor roade-n noi.

Tot în 1879 s-a reluat şi tema *Odei pentru Napoleon*, transformată într-un fel de monolog al „Imperatorului" [4] ; deşi nu toate versurile sînt aşa de perfecte, cum e structura ritmică a odei *În van căta-veţi*, se simte numai decît că exerciţiile din 1876—1879 n-au trecut fără urme. După unele versuri cam şovăitoare, ritmul ia o înfăţişare mai fermă tocmai atunci cînd marelui exilat i se atribuie motivul „*Nil admirari*", cunoscut şi din *Glossă*. Iată acest motiv sub forma sa mai veche şi sub aceea din var. B :

A[1] (*1873—1874*)

Nu te-a mirat nimica... Doară cu zeii
Singur tu te-ai mirat de tine, o *Cezar* [5],
Pînă cînd trezit din mirarea adîncă
Te-ai văzut singur.

B (*1879*)

N-admirai nimic... Fericit ca zeii [6]
Doară singur eu mă mirai de mine
Pînă cînd trezit din uimirea-adîncă
Singur rămas-am.

Paralel cu statornicirea metrului, s-au ivit însă, pe la 1879, şi acele motive care nu se mai mărgineau numai la analiza stării sufleteşti a lui Napoleon. Ultimele strofe din var. B prevestesc deja trecerea spre o concepţie şi mai subiectivă (deşi nu poate fi încă vorba de o „elegie de dragoste" [7]). Transformarea treptată a diferitelor asociaţii e bine ilustrată de următoarele două strofe (O. vol. III, p. 122) :

Nici credeam că pot ca să mor vr-o dată
Falnic, mîndru înfăşurat în mantă-mi
Coborîi cu ochi nemişcaţi în gloată
Cutremurînd-o.

[4] Despre vorbele puse în gura lui Napoleon în *Memento mori* v. observaţiile noastre din cap. IV (p. 132). V. şi Guillermou, *Genèse*, p. 340 şi urm.

[5] De notat forma *Cèzar* (ca şi nominativul latin *Caesar*). V. încă p. 67.

[6] Reminiscenţă evidentă din Sapho (*La amantă*) ; traducerea lui Heliade (în endecasilabi) începuse cu versul : „Pare-mi *ferice ca zeii* oricine..." (ed. Popovici, vol. I, p. 498). Despre încercările anterioare de a scrie strofe safice în romîneşte v. bibliografia dată de N. Popovici în ediţia *Operelor* lui Heliade, vol. I, p. 499. Problema e tratată în cadrul istoriei versului romînesc în studiul meu intitulat : *Problèmes de versification dans les pays danubiens* (Helicon, vol. V, p. 91), iar mai recent în : *A román verstörténet korszakai* (*Periodizarea istoriei versului romînesc*), Filológiai Közlöny, 1960, p. 340—341.

[7] Despre acest termen, aplicabil (după părerea noastră) numai u n o r v a r i a n t e, vezi Perpessicius, O. vol. III, p. 124.

Dar sătul de ea şi de mine însumi
Am să urc din nou părăsita treaptă
Ochii nemişcaţi ridicînd la ste[a]ua-mi
Nemuritoare.

Atitudinea olimpiană şi căutarea seninătăţii (cf. Asachi: *Către planeta mea*) provine deci din ultima variantă pe care o mai putem pune în relaţie directă cu figura lui Napoleon în exil şi cu unele motive rămase din *Memento mori*. De-acum înainte (var. C[1] şi urm.), începe o nouă fază în viaţa *Odei*, o dezvoltare neîntreruptă care s-a decantat din nespusa mizerie a ultimilor ani[8].

Să nu trecem însă cu vederea faptul că şi în varianta B se mai găsesc numeroase versuri neregulate, adică neadaptate metrului safic propriu-zis. Chiar şi versul 3

‹Cumcă *p*rivii *t*rist { ‹împrejur› / *t*remurînd } *p*ustiul›
Jur împre*j*ur lin tremu*r*a pus*t*iul

era mai mult un endecasilab „à la Heliade" (v. prima sa traducere din Sappho) decît un vers safic adevărat, în sensul antic al acestui termen. Ici-colo se simt poate şi reminiscenţe ritmice din Carducci, deoarece prima variantă pe care am citat-o acum, corespunde perfect de ex. următorului vers italian (*Alessandria*):

*i*vi chie*d*endo | liber*t*ade *l*uce

Chiar şi versurile „pseudo-safice" începute cu o silabă neaccentuată [!] ca bunăoară vers. 14:

Nu *d*e-astei *l*ume | trecă*t*oare lacrimi

îşi au corespondenţele sigure la Carducci (vezi oda citată):

Ne *l'a*ula im*m*ensa | di Lus*s*or, su'l *c*apo
. . . . . .
noi *f*igli d'*E*lle, | con le *c*etree *l'a*ste
. . . . . .
E *n*on il *f*lutto | del de*s*erto ur*t*ante

Pentru a elimina toate aceste „licenţe" neclasice, Eminescu şi-a însemnat încă o dată (ms. 2277, f. 23, O. vol. III, p. 123), metrul oraţian propriu-zis:

– ∪ | – – | Barbarizînd în | – –
Troche u | spondeu | Adonic întreg | spondeu

– ∪ – – – ∪ ∪ – ∪ – –
Mercu- | ri fa- | cunde ne- | pos At- | lantis [recte: A-tlan-tis]

[8] Să nu uităm însă nici realismul cu care var. E–F (precum şi textul definitiv) dezvăluie suferinţele fizice şi morale de după 1880.

Din această schemă rigidă, plină de amintiri şcolare[9] (vezi şi felul riguros al notaţiei metrice!), s-a înfiripat însă aproape imediat o strofă deosebit de semnificativă în care Eminescu şi-a atribuit a c e l e a ş i m e r i t e ca şi Horaţiu faţă de liricii greci. După cîteva arpegii premergătoare (ca de ex.: „Eu legat-am coardele lirei pe graiul / Traco-romanic") strofa s-a cristalizat sub forma următoare:

Cum pe dulcea-i liră Horaţiu cîntă
‹Astfel eu cercai să te cînt pe tine›
‹Astfel eu să-ncerc să te cînt pe tine?›
‹Înfrîngînd› / ‹Îndoind› } [10] în versul adonic limba-i
‹Încordînd un vers tînguios în graiul›
‹Pot să cînt eu,› / Încercat-am } barbarizînd [11] în graiul
Traco-romanic

În acelaşi timp cînd s-a introdus în text acest motiv absolut personal, s-au eliminat din *Odă* toate amănuntele privitoare direct la Napoleon; chiar şi locul exilului s-a prefăcut într-o insulă simbolică:

Exilat aci pe pămînt de jale
Viaţa-mi pare-ostrov, răsărind din valuri;
‹Împrejur lucind simt* infinitul*›
‹Un Ulys simţeam împărţind›
‹Ca Ulis mă simt împărţind›
Un pribeag ‹mă simt suferind*› / mă văd ‹stăpînind› dominînd } pustiul
Mijloc al mării.

Numai acum, în cursul acestui proces de individualizare, apare în context şi un alt motiv nou: c o d r u l. Să nu uităm că sîntem în 1879: la această dată existau deja unele variante din *Mai am un singur dor* în care motivul mării se îmbina cu acela al codrului. Să citäm de exemplu strofa 3 din var. I B (1878):

Să-mi fie somnul lin
Şi *codrul* aproape
Să aibi un cer senin
Pe-adîncele ape

---

[9] Avînd în vedere n u m a i acest aspect al *Odei* G. Călinescu a făcut, în 1935, următoarea observaţie: „Cunoscuta *Odă în metru antic* este o urmare neînsemnată sic[!] a unor studii harnice de versificaţie latină" (*Op.*, vol. II, p. 29).

[10] Acest înţeles rar al verbului a *înfrînge* se referă la dificultăţile inerente încercării de a scrie în romîneşte versuri safice impecabile.

[11] Aluzie directă la *Odi b a r b a r e* de Carducci?

Şi în *Odă* acest motiv complex a luat o înfăţişare elegiacă :

Precum umbra-i soră luminii, astfel
Al meu suflet { <este-nfrăţit> / e înfrăţit } cu codrul
Şi cu-al mării cer, cu puterea sfînt-a
Singurătăţii

În strofa următoare răsună un motiv cunoscut din *Ce suflet trist...* (1880); pe baza unor asociaţii inevitabile, din melancolia înnăscută se deduce şi setea de glorie (cf. var. B), deşi strofa mai păstrează şi unele reminiscenţe din prima variantă :

A¹ (1873—1874)

Trist, adînc, gînditor, dar trist prin tine,
Fără păsare de[-]la lumii lacrimi ori doruri
<Indiferent, solitar stai>
Indiferentă, stai, nemişcată şi mare
Frunte de marmor.

C¹ (1879)

<Trist am fost ş-adînc> / <Trist fiind ş-adînc> / Trist fiind adînc } dară trist prin sine-mi
Nu de-astei lumi pătimiri şi lacrimi
<Mă visam> / Mă doream } doar încununat de laurul
Fururea verde

Acum urmează strofa privitoare la meritele poetului în legătură cu introducerea formelor antice de versificaţie (v. mai sus), iar imediat după aceea o mărturisire adînc simţită despre suferinţa „dureros de dulce" ; tot aici regăsim ca un fel de „semnal" o construcţie deosebit de caracteristică pentru stilul poetic eminescian :

<Căci> / Iar } în umbra gîndurilor de noapte
Suferinţa chiar voluptoasă-i, dulce-i
<Pîn atunci crezui că | viaţa un vis e>
<Viaţa mea era ca un vis de vară>
<Viaţa mea-mi* păru ca şi> / Prefăcînd *viaţa* în un* } vis* aievea
Visul în *viaţă*

Încetul cu încetul varianta C¹ a luat un caracter pur autobiografic ; unele strofe cuprind aluzii concrete la panorama cunoscută din *Memento mori* :

Înşiram legendele vremi[i]-n minte-mi
Transpărea<-mi> în vis piramida veche
Iar din ea vedeam apărînd din veacuri
Jupiter Ammon

După o nouă variantă a motivului „Nil admirari" (vers. 29—30), cu vers. 33 („Nici credeam că pot ca să mor vr-odată") încep acele şase strofe (cf. B_1 vers. 36—44) din care se va închega, după mai multe încercări, textul definitiv al *Odei*. Acum şi numai acum răsună cu acorduri pasionate, dar conform stilului clasicizant elogiul femeii fatale. Apariţia ei se opune unui motiv care, aplicat la Eminescu [12] pare a fi un ecou al activităţii sale de publicist:

Coborît-am fost de pe trepte sfinte
Întru mulţime
Cînd de[-]o dată tu răsărişi în cale-mi
Mai frumoas-ai fost de cum este Venus
<Prin> Şi-n dureri mi-ai dat voluptatea morţii
Ne-ndurătoareo ![13]

<Astfel ai> / <Tu ce ai> / Ai furat } al Semiramidei zîmbet

Ţie-ţi dete braţele-i albe { <Juno> / Here }
Numai ochii turburători ai tăi sînt [14]
Marmură rece

Cele două strofe următoare conţin termenii unei dileme din care numai prima parte, transformată în întrebare retorică, va trece în textul definitiv:

De-al meu propriu foc mă topesc { <cenuşă> / <acuma> / de-atuncea }
De-al *meu* propriu cînt *mistuit mă mîntui*
Oare { <să renasc luminos { din foc ca / din flacări> / mai renasc luminos din el ca }
Paserea Phoenix?

<Ori> / Au } sătul de ea şi de mine însu-mi
Am să urc din nou părăsite trepte
Ochii mei întorşi nemişcaţi la ste[a]ua-mi
Nemuritoare? [15]

Din varianta C^2 care, în liniile sale generale, se deosebeşte foarte puţin de varianta C^1, extragem doar două strofe. Pe de o parte, să menţionăm vers. 18 în care se observă un curios caz de „remoldovenizare" a textului, deoarece în loc de „Vînt şi *viscol* greu, purtător de gheaţă" (C^1, vers. 26) se citeşte acum:

[12] Vezi strofa penultimă din var. A^1 unde motivul coborîrii de pe „piedestal" se referea încă la Napoleon.

[13] Despre vocativele de acest fel v. observaţiile făcute la p. 420 în legătură cu ***Mai am un singur dor***!

[14] După o altă variantă: „Ochii mari şi ne-ndurători ai cui sînt Marmură rece?" — În legătură cu anticizarea epitetelor sînt de reţinut şi doi hexametri găsiţi pe aceleaşi file (O. vol. III, p. 124): „Eos cu degete trandafirii la porţile serii Thetis cu glezne de [-]argint şi Here cu braţele-i albe". De unde a derivat, în versuri safice, şi următoarea încercare: „De la Here, s-aibi răpitoare braţe De la Thetis aibi argintie glezne...".

[15] Comp. cu ultima strofă din var. A^1.

„Vînt și *vicol* greu, purtător de gheață" [16], pe de altă parte, reducerea dilemei finale la o singură întrebare :

De-al meu propriu chin mistuit mă vaiet,
De-al meu propriu foc mă topesc de-atuncea — —
Pot să mai re-nviu luminos din el ca
Paserea Phoenix?

Din varianta D (cca. 1880) și din textele următoare s-a omis întreaga parte introductivă, adică cea biografică. Între începutul variantelor D și E (tot aproximativ din 1880) există totuși o deosebire esențială, deoarece numai în al doilea caz s-a păstrat motivul c o b o r î r i i ș i u r c ă r i i (v. și ultimele două strofe din var. A[1] :

D—E
Nu credeam că pot ca să mor vr-odată
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi

D	E
<Coborîi, păru, de pe-un stîlp în gloată>	Coborîi, păru-mi, de pe-un stîlp în gloata
Să adun în cînt *m*aiestatea *m*ării	Murmurătoare
*M*urmurătoare	

D—E
Dar sătul de-a ei și { D : de-a mea ființă / E : de-a mele *p*asuri
Voi să-mi urc din nou *p*ărăsita *p*iatră
Ochii să-i re-nnalț visători la ste[a]ua
Singurătății

Evident că după interpretarea oferită de varianta E, actul coborîrii și al „reînălțării" are o valoare simbolică ; motivul nu poate fi despărțit nici de mitul creat în poemul *Luceafărul*. Pe de altă parte numai var. D ne-a păstrat ultimele urme ale aluziei făcute la introducerea versului safic (sau, mai bine-zis, la ridicarea acestei forme pe un înalt nivel artistic) :

Cum pe dulcea-i liră Horațiu cîntă
Înfrîngînd în versul adonic limba-i
Merit fruntea-mi s-o-ncununez cu laurul
Pururea verde

Poate nicăiri încrederea poetului în nemurire nu s-a manifestat în mod mai ferm și mai maiestos.

În varianta D se înmulțesc aluziile mitologice : se vorbește nu numai de *Semiramide* și de *Here*, ci și de *Nessus* ca în textul definitiv. Ultimele două

[16] Forma dialectală *vicol* e atestată și de o variantă a sonetului *Afară-i toamnă* (citat de noi p. 346).

versuri ale strofei care evocă chinurile lui Nessus au trecut printr-o dezvoltare întortocheată : precum reiese din variantele succesive, construcția frazei arată o anumită șovăire între persoana 1 și a 3-a (Cf. și var. E—F din anii 1880—1882) :

<‹Astfel›
Jalnic } ard de viu chinuit ca *Nessus*
Ori ca *Hercul* înveninat de haina-i
Focul meu { ‹să sting nu mai pot› { ‹cu-ntregul›
‹cu fluxul›
‹să-l stingă nu pot› { ‹cu toate›
‹nici toate›
a-l stinge nu pot cu toate
‹Apelor›
Apele } mării

Textul definitiv, aproape identic cu varianta F[17], s-a obținut prin contracția primelor două strofe : după ce s-a remaniat în mod radical strofa 1, unde din textul improvizat „Nu credeam să mor tremurînd vr-odată" s-a obținut — poate sub influența unor texte folclorice [18] — celebrul vers inițial : „Nu credeam *să-nvăț* a muri vr-odată", s-au omis atît primele două versuri din strofa a 2-a („Dar sătul de-a ei și de-a mele pasuri"), cît și strofa a 4-a, cu o aluzie directă la înfățișarea femeii fatale („Ai răpit al Semiramidei zîmbet" etc.). Mulțumită acestor prescurtări, atenția s-a concentrat cu totul asupra poetului ; de acum înainte tot amarul unei vieți zbuciumate va irumpe printr-o singură imagine introdusă doar în textul definitiv, unde din versul „Și prin chin mi-ai dat *voluptatea morții*" s-a degajat un vers mult mai sugestiv : „Pîn-în fund băui *voluptatea morții*". La urma urmei, întreaga odă — nu „pentru Napoleon", ci adresată către sine însuși ! — s-a redus la 5 strofe de o compoziție extrem de riguroasă. Parcă am avea de-a face cu monologul unui muribund [19], cu strigătele unui deznădăjduit care, deși se închipuie o t r ă v i t, încearcă să se ridice d e a s u p r a suferințelor sale fizice și morale. Mulțumită unui singur vers (7) întreg tabloul s-a schimbat și tensiunea atinge o intensitate neprevăzută ; ca și cînd ni s-ar înfățișa pentru un moment acel infern deasupra căruia s-a ridicat numai seninătatea eterică a *Glossei*. Deocamdată impasibilitatea senină strălucește numai ca un ideal îndepărtat ; totuși e un fapt semnificativ că „rugămintea din urmă", formulată în ultima strofă, e adresată în var. D—E „umbrei gîndurilor trecute" iar în var. F „nepăsării triste" :

D—E
‹Oh, te rog să-mi dai sărutare dulce›
‹Oh !›
Ah ! } te rog { ‹dă-mi iar›
redă-mi } nepăsarea-mi tristă

[17] Singura deosebire importantă se găsește în vers. 7—8. În var. F vocativul *Ne-ndurătoare* se mai referea la iubită, iar în textul definitiv *Ne-ndurătoare* e pur și simplu epitetul *morții*.

[18] Ne gîndim mai ales la un pasaj din poeziile populare culese de Alecsandri : „Și *te-nvață* de la mine Ca să mori cum se cuvine" (v. DA, s.v. *învăța*).

[19] V. unele motive asemănătoare din *Amorul unei marmure* și *Înger și Demon*.

Umbra { ‹dulce› / sfînt-a } gîndurilor trecute
Redispari { ‹în' sus'› / ‹pe veci› } și pe mine însu-mi
Sau dispari pe veci,
Mie redă-mă!

F

Piară-mi ochii { ‹prea-ntunecoși› / ‹ne-ndurători› / turburători } din cale ‹-mi›
‹Ah, te rog redă-mi nepăsarea-mi tristă›
Vino iar { ‹la› / în } sîn, nepăsare tristă —
‹De nu pot să mor fericit,› / Ca să pot muri liniștit, } pe mine
Mie redă-mă![20]

Glossă

Cronologia textelor ne obligă să punem măcar un semn de întrebare după concluziile acelora (cf. mai ales D. Murărașu, *Eminescu și Oxenstiern*, Făt-Frumos, 1936, p. 244 și urm.) care caută să derive *Glossa* de-a dreptul din cugetările lui Axel Oxenstiern, traduse în romînește pe la 1750. Precum am constatat mai sus, primele ciorne ale *Glossei* datează aproximativ din anul 1874, adică din epoca berlineză. Se poate oare presupune că și la această dată cunoștea Eminescu una din copiile unei vechi traduceri romînești, de pildă aceea pe care, mai tîrziu, avea s-o împrumute lui Gaster?[21] D. Murărașu (*op. cit.*, p. 251) e de părerea că și în prima redacție „se poate urmări influența lui Oxenstiern". Cu toate acestea nici d-sa nu presupune că poetul ar fi posedat chiar în epoca berlineză o copie veche a traducerii romînești, admite însă că articolul lui A. Lambrior despre *Limba romînă vechie și nouă*, din *Convorbiri literare* (1 dec., 1873) putea să atragă atenția poetului asupra unor traduceri vechi din Oxenstiern.

[20] După N. Sulică (*Eminescu și clasicismul latin*, în *Anuarul liceului de băieți „Alexandru Papiu-Ilarian" din Tîrgu-Mureș*, 1930—1931, Tg.-Mureș, 1932, p. 45) „izvorul de inspirație trebuie căutat în celebra elegie a lui Catullus: „O dii si vestrum est misereri..." (cu ultimul vers): „O dii *reddite* mi hoc pro pietate mea". Se înțelege de la sine că chiar dacă avem de-a face cu un motiv împrumutat, trebuie să luăm în considerare mai ales funcția acestei expresii la Eminescu. Mai e de notat că o atare formulă apare la poetul nostru pentru prima dată pe la 1879, ca o notă marginală în verif (O. vol. V, p. 372) la var. A a sonetului *Răsai asupra mea* (ms. 2276, f. 81): „Redă-mă dar pe mine însu-mi mie" (v. și ms. 2282, f. 37, de o datare deocamdată dubioasă). Amîndouă notele marginale par a fi anterioare variantei D a *Odei*, scrisă pe la 1880. Faptul că motivul apare pentru prima dată într-o poezie de o formă neclasică n-ar putea fi considerat ca un argument în favoarea tezei lui N. Sulică.

[21] Despre manuscrisele împrumutate lui Gaster v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 92—93.

În orice caz, ideea de a compara lumea cu teatrul e anterioară la Eminescu datei probabile (1874—1875) cînd poetul a intrat în posesiunea unei copii a traducerii în chestiune [22]; ca prim izvor de inspirație puteau să servească de exemplu observațiile făcute de La Bruyère în cap. VIII (*La cour*) din *Les Caractères* (vezi și Murărașu, *op. cit.*, p. 250):

„Dans cent ans, le monde subsistera encore dans son entier; ce sera le même théâtre et les mêmes décorations; ce ne seront plus les mêmes acteurs ... Il s'avance déjà sur le theâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles; ils s'évanouiront à leur tour; ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus; de nouveaux acteurs ont pris leur place" [23].

În orice caz, pe la 1876 poetul poseda deja o traducere a cugetărilor lui Oxenstiern; din această copie s-a extras și textul publicat în *Curierul de Iași*: „Lumea este priveliște, oamenii sînt comedianții" etc. (reprodus de Perpessicius, O. vol. III, p. 83). În același an dispare din ciornele *Glossei* motto-ul moralizator („Spernere mundum, spernere te ipsum, sperne te sperni") [24], iar deasupra variantei B^2 poetul scrie titlul *En spectateur*. Ceva mai tîrziu, probabil sub influența lui Oxenstiern (cf. var. C—C^1) se încheagă și strofa: „Tu în lume să te-nchipui Privitor ca la teatru...".

Tocmai, pe baza acestor amănunte (și a altor criterii) putem deci deosebi, în legătură cu geneza *Glossei*, mai multe straturi ori faze de cristalizare. Primul strat pare a deriva din aceeași tendință moralizatoare din care s-a degajat poemul *Memento mori*; să ne gîndim mai ales la strofa sa antepenultimă, scrisă după toate probabilitățile pe la 1871—1872 (O. vol. IV, p. 150):

Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfîrșită,
Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repetită,
Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?
Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate
Cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate...
Vrei viitorul [25] a-l cunoaște, te întoarce spre trecut.

Numai la o dată posterioară, în epoca ieșană, se reliefează motivul „theatrum mundi" (cf. titlul *En spectateur*). Amîndouă straturile au însă și unele trăsături comune: variantele A — C^1 (în total: 6 texte din anii 1874—1879) sînt încă scrise în strofe construite după schema *abbacddc* (în parte: A^1) ori *abbacdcd* (în parte A^1; B^{1-2}, C, C^1) și nu după schema cunoscută din ediția Maiorescu (*ababcdcd*). E curioasă și așezarea strofei-temă: în var. A^1 strofa-temă e pusă la început, iar versurile finale ale celor 8 strofe nu-i corespund decît în mod aproximativ; din var. A^2—C^1, dimpotrivă, lipsește obișnuita strofă-temă de la

[22] Achiziția unor manuscrise vechi poate fi fixată numai la anii cînd Eminescu era bibliotecar la Iași, v. Călinescu, *Viața*, p. 266—267.

[23] Despre concepția *Theatrum mundi* în genere v. studiul recent al lui I. Sofer, *Bemerkungen zur Geschichte des Begriffes „Welttheater"*, în *Maske und Kothurn*, II (1956), p. 256—268; T. Vianu, *Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru* (*Studii de literatură universală*, II, p. 309 și urm.).

[24] De unde e luat acest motto? Cf. și un motto grecesc, adăugat variantei A^2.

[25] Cu sinereză, adică în trei silabe.

început și numai la sfîrșitul poemului apare o strofă recapitulativă [26]. Forma pe care o cunoaștem s-a cristalizat deci foarte tîrziu, pe la 1880 (var. C^2, D^2-F^2); aceste ultime variante constituie al treilea strat în procesul de plăsmuire. Nici acest strat nu este însă absolut omogen: textul publicat de Maiorescu este identic, afară de unele mici detalii, cu varianta D^2, după care mai urmează trei versiuni autonome (E, F^{1-2}), avînd unele motive în comun cu *Luceafărul* și îndeosebi cu cuvintele adresate lui Hyperion de către Dumnezeu. Procesul de plăsmuire al *Glossei* a trecut deci în total prin patru faze, iar Maiorescu, în vederea ediției sale, s-a oprit la faza III.

Să vedem acum pe scurt toate aceste trepte ale evoluției și mai ales ultimele versiuni autonome din care, pînă acum, nu s-a tras nici o concluzie.

Faza I (var. A^{1-2}). — Strofa în care se expune tema este încă destul de departe de textul publicat de Maiorescu; totuși se recunosc cîteva rime comune și mai ales năzuința, foarte pregnantă de la început, de a reduce la minimum numărul neologismelor (cf. partea finală, plină de reminiscențe biblice, din *Memento mori*). Strofa-temă sună deci așa:

Vreme<a> trece, vreme<a> vine,
Celor {<duse->, vechi} urmează nouă
Una {<e în>, este-n} amîndouă
{<Cînd o vezi pricepe>, <Cînd o vezi pricepe-o>, <Dar ce vezi pricepe>, Dacă stai să cauți} bine
<Prea puține-s de v-o samă>
Nu spera și nu ai teamă
{<Val e tot ce ca el>, Că ce-i val ca valul} trece
{<La schimbări rămîi-mi, Ci rămîi la toate} rece
<Și de ele nu ai teamă>
{<Prea>, Că} puține-s de v-o samă.

Din această reproducere „sinoptică" putem trage și alte concluzii. Prima observație e de natură sintactică. Se vede limpede că strofa-temă trebuia să se compună din versuri „autonome", adică din opt fraze aproape independente unele de altele. În varianta A^1 „refrenele" nu sînt încă identice ca text, ci numai aproximativ identice cu versurile corespunzătoare din strofa-temă; se poate însă observa că unele formule care aveau să treacă mai tîrziu în ediția Maio-

[26] Despre nașterea „glosei" în sec. al XV-lea ca formă lirică v. observațiile lui Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse-New York, 1956, p. 125 și urm. Despre istoria ei: *ibid.*, p. 204—205, 256—257, 305—306, 351—352, 406. V. și articolul lui Hans Janner, *La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas*, în *Revista de Filología Española*, 1943, p. 181—232. Majoritatea gloselor străine se compun dintr-o strofă-temă de 4 versuri și dintr-un „comentariu" expus în 4 strofe (vezi de ex. Rückert: *Glosse*).

rescu (de ex. „Nu spera şi nu ai teamă") au apărut pentru întîia dată nu în strofa-temă, ci în contextul viu al unei strofe (v. A^{1-2}).

Într-o altă strofă apare şi cunoscutul „glas de Sirenă", combinîndu-se cu prima menţiune, încă destul de vagă, a „actorilor". Să reţinem îndeosebi frumuseţea acelor două versuri puţin cunoscute care s-au sacrificat pentru „glasul de Sirenă":

<Stai* cu ochiul tău seninul>
<Fii* *statornic ca seninul*
Între cele trecătoare>
Ca un cîntec de Sirenă
Glasul celor trecătoare
Unul naşte altul moare
Şi se schimb-actori-n scenă
Dacă-i vezi cu-aceleaşi rele
Înzadar la ei te chiamă
Şi nimic la toate cele
Nu spera şi nu ai teamă.

Strofa penultimă din var. A^{1-2} readuce motivul „Nil admirari" („Tu să nu admiri nimica Să rămîi la toate rece"), iar în strofa finală din var. A^2 se observă o curioasă construcţie făurită sub influenţa limbii vorbite:

Pe furiş { <de poţi măscară> / *mi te strecoară* }
Drumul vieţii *pîn la vamă...*

Faza a II-a (var. B^2-C^1). — În variantele A^1 şi B^{1-2} strofa-temă este pusă la sfîrşit ca strofă recapitulativă; din cauza aceasta nu poate fi încă vorba de o repetiţie în ordine inversă a versurilor. În B^{1-2} apare mai clar motivul teatrului:

Tu în lume să-ţi închipui,
Cumcă stai într-un teatru
De s-ar face-actoru-n patru
Totuşi tu ghici-vei chipu-i

Chiar şi I. Scurtu a stabilit, în 1905 (SPL, p. 325–326), că e posibilă o legătură oarecare între textul lui Oxenstiern „Să se puie într-un unghiu mic" (cf. textul din *Curierul de Iaşi*) şi versul eminescian: „Tu în colţ petreci în tine..." În varianta B^2, acest motiv apare de două ori:

vers. 5–6: Tu să stai în colţ de-o parte
Regăsindu-te pe tine
vers. 29–30: De se schimbă, de se ceartă
Tu în colţ petreci cu bine

Strofa 5 din var. B¹⁻² și C—C¹ s-a prefăcut treptat sub influența motivului „Theatrum Mundi"; o posedăm în mai multe redactări dintre care unele conțin și cîteva „rime-surprize":

B¹a	B¹b
Mecanisme de ceasornic	Căci un om e omenirea
Sînt a gloatei inimi toate	<Fie-n> / De-i [în] } China, în Egipet
Să înfoc' ori cine poate	Sînt mașini cu-același scripet
Gîndul ei cel nestatornic?	Cum voi să-i facă firea
<Egoism fi> / Egoismul } este miezul	Fie { <cine> / care } pentru sine
Numai el este de samă —	E mai mult, e mai de samă
De le știi odată crezul	De-i privești cum se cuvine
Nu spera și nu ai teamă.	Nu spera și nu ai teamă

B²	C—C¹
Că și azi [e-]același țipet	Ca și azi același scripet
Drama veche *comic-tristă*	Mișcă toate ce *există*
Spun-o cartea *budaistă*	<Fie lumea *budaistă*
Spun-o preoți din Egipet[27]	Fie regii din Egipet>
Pentru sine de a pururi	În *comedia* cea *tristă*
Fie cine mai de samă	De-i aici, de-i în Egipet
De le știi a lor cusururi	Alți actori aceeași piesă
Nu spera și nu ai teamă	Alte guri aceeași gammă [!]
	Amăgit atît de-adese
	Nu spera și nu ai teamă.

Paralel cu schimbarea trecătoare a lexicului și cu pătrunderea unor neologisme, și în materie de versificație poetul a recurs la unele acrobații care urmau însă să fie repede eliminate:

B²	C—C¹
Ca și glasul mîndrii *Circe*	Cu un cîntec de Sirenă
Mîndre-s cele trecătoare	Lumea-ntinde lucii mreje
Și te-atrag la șezătoare	Te momește în vîrteje
C-o zîmbire, cu te *miri ce*...	Ca să schimbe[-]actori-n scenă —

Să notăm și cîteva refrene din var. C—C¹; pe lîngă unele formule păstrate și de textul Maiorescu (ca vers. 16: „Toate-s vechi și toate nouă" ori vers. 48: „Ce e val, ca valul trece"), alte soluții momentane au doar o importanță de ordin psihologic; să semnalăm vers. 24; „Le gonească cine poate", vers. 32: „Ție nu ți se cuvine" și vers. 56: „Cînd chimerele îl chiamă".

[27] Într-un alt text (B¹d) se citește: „Joace' *primă*' [!] *budaistă*, Joace *bonțul din Egipet*" (O. vol. III, p. 94, subsol).

Faza a III-a (var. C^2, D^{1-2}). — Acest grup de texte (1879—1880) formează baza textului ales de Maiorescu; textul „definitiv" este aproape identic cu var. D^2.[28] Titlul *Glossă* apare pentru prima dată în var. D^1. Trecerea de la rimele *abba* la *abab* în prima parte a strofelor s-a operat după terminarea variantei D^1: ea poate fi ilustrată de evoluția versurilor 3—4:

C^2—D^1	D^2
Tu te-ntreabă și socoate	Ce e rău și ce e bine
Ce e rău și ce e bine	Tu te-ntreabă și socoate

Nu mai puțin interesantă e dezvoltarea treptată a versurilor 7—8:

C^2a	C^2 b—c
Nu răspunde cînd te chiamă	De te-alungă de te chiamă
Ci rămîi la toate rece	Tu rămîi {<la toate> / de-apururi} rece

D^{1-2}

{<De te-alungă, de> / De te-ndeamnă, de} te chiamă
Tu rămîi la toate rece

Versurile 19—20 ne surprind din alte cauze: textul oferit de varianta D^2 se deosebește într-un punct esențial de cel publicat de Maiorescu:

Nici încline a ei limbă
Recea cumpăn-a gîndirii

D^1 a—b	D^2	Ed. Maiorescu
Înspre {<poarta*> / <partea*> / visul} fericirii	Înspre clipa ce se *schimbă*	Înspre clipa ce se *schimbă*
Care fuge și se schimbă	*Purtînd* masca fericirii	*Pentru* masca fericirii
Poart-a veciniciei mască	Ce din moartea ei se naște	Ce din moartea ei se naște
Și pe clipe se socoate...	Și o clipă ține poate...	Și o clipă ține poate...

Provine oare acest *pentru* din copia necunoscută de care s-a servit, pare-se, Maiorescu?

În cazul versurilor 41—48 trecerea de la unele faze anterioare (O. III, p. 101) la textul „definitiv" se datorește mai ales variantei D^1:

C^2	D^1
Că și azi același scripet	Căci aceleași *mici mijloace*
Mișcă toate ce există	*Mișcă* toate ce există
În comedia cea tristă	Lumea-i veselă ori tristă

[28] Împrejurările alegerii acestui text rămîn nelămurite; după Torouțiu (SDL, vol. V, p. 408) „sau manuscriptele se găseau la Iacob C. Negruzzi trimise de poet spre a fi publicate în revistă sau au fost găsite între hîrtiile lui Eminescu"; tot după Torouțiu, a doua alternativă pare „mult mai probabilă" (vezi și Perpessicius, O. vol. III, p. 99).

Tot un vis şi tot un ţipet	Ca de mii de ani încoace ;
Alţi actori aceeaşi piesă	Alte măşti, aceeaşi piesă
Variind aceleaşi teme	Alte guri, aceeaşi {<gamă> <dramă> gamă}
Amăgit atît de[-]adese	Amăgit atit de[-]adese
Nu spera şi nu te teme	Nu spera şi nu ai teamă.

În legătură cu versurile 61—64 avem de amintit, pentru anumite motive psihologice, mai ales varianta C² în care apare şi c e r c u l m a g i c al eului :

Tu prin* ani* [lin*] te strecoară
Nebăgat de nime-n seamă
{<Nu-ţi eşi din tine->
Şi din *cercul tău*} afară
Nici răspunde cînd te chiamă...

Poate în aceste versuri s-a concentrat în modul cel mai plastic motivul (şi chiar complexul) dorinţei de a-şi găsi un refugiu ; cît de departe e acum poetul, faţă în faţă cu problemele sale cele mai chinuitoare, de orice influenţă literară !

Faza a IV-a (var. E, F¹⁻²). — Examinînd acest grup de variante (p o s t e r i o r, din punct de vedere cronologic, textului ales de Maiorescu) trebuie să răspundem unei întrebări esenţiale : a fost într-adevăr textul D² acela pe care poetul dorea să-l dea la tipar [29]? Înainte de a formula o opinie bazată pe criterii estetice, vom trece în revistă modificările cele mai importante pe care le-a suferit textul în cursul anilor 1881—1882. În acest caz, dat fiind că modificările sînt foarte numeroase, trebuie să examinăm soarta fiecărui grup de versuri în sine (numerele se referă la textul cunoscut din ediţia Maiorescu) :

Vers. 1. După o singură încercare izolată (E : „Trece *vreme*, *vreme* vine) s-a menţinut textul cunoscut şi din variantele antericare : „Vreme trece, vreme vine". E de remarcat importanţa paralelismului acustic, semantic şi sintactic.

Vers. 2—4. În varianta E apare pentru prima dată o pereche de rime care l-a „scandalizat" poate pe Maiorescu ; să citäm mai întîi două încercări care arată bine trecerea de la D² la E :

Toate vechi şi nouă toate	După nopţi iar *zori de zio*
Este rău şi este bine	Şi e rău şi e şi bine
După cum le vei socoate	După cum vei *socoti-o*.

Aceeaşi intonaţie mai optimistă răsună în varianta F¹⁻² :

Ori şi cum {<vei socoti-o> şi potrivi-o}
După rău *aştraptă bine*
După noapte *z.ri de zio*

[29] Să nu uităm nici observaţia lui Perpessicius : „Versiunea D² a fost barată toată după ce va fi slujit unei copii pe curat" (O. vol. III, p. 99). Se poate oare admite că Maiorescu avea încă la îndemînă o copie n e b a r a t ă şi de atunci dispărută ?

Vers. 5—8. Schimbările esențiale s-au operat din nou în varianta E unde vedem împreună atît un text abia schimbat al variantei D^2, cît și o soluție tematic nouă (cel puțin în această poezie !) :

Nu spera și nu ai teamă
Valul vine, valul trece...

Ce mai speri și ce ai teamă
‹De ori ce-i menit a trece?›
De la cei meniți a trece?[30]

Din aceste încercări s-au închegat și textele variantei F^1 care, din cauza prezenței cuvîntului *senin*, sună cu totul altfel decît textul D^2 :

Nu spera { ‹și nu ai teamă› / dar nici ai teamă }
De acei meniți a trece
Și la dînșii de te chiamă
Tu rămîi *senin și rece.*

Precum toate sînt de-o seamă
Astfel totul stă și trece
Nu spera și nu ai teamă
Ci rămîi *senin și rece.*

Din aceste acorduri noi derivă și seninătatea olimpiană a ultimului text (F^2) :

Precum toate sînt de-o seamă
Totul stă și totul trece:
Nu spera și nu ai teamă
Și rămîi senin și rece.

Vers. 13—16. Să reținem mai ales varianta E, unde se reiau aluziile insistente la seninătatea interioară :

Tu de-o parte te așază
Căutînd senin în tine
Creaz-ori cine[-]o vrea să crează
Vreme trece, vreme vine.

În varianta F^{1-2} se sacrifică „seninul", dar se reintroduce metafora „valurilor" :

‹Tu de-o parte te așază›
Tu { ‹în umbră› / de o parte } te ascunde
‹Căutînd senin în tine› — —
Regăsindu-te pe tine
{ ‹Vie mii de mii de› / ‹Sune› / Tremur } apele din { unde
Vreme trece, vreme vine.

[30] De notat și nuanța ironică a expresiei „cei meniți a trece?" Despre aceste două tipuri omenești v. și p. 266.

Vers. 17—24. Din textul cunoscut, după 1880, nu s-a mai păstrat nimic; în schimb, s-au introdus unele motive cosmice pe care le cunoaştem din variantele *Luceafărului* şi din alte poezii; să citäm din var. E o strofă caracterizată de anumite construcţii „circulare"[31] şi de o puternică armonie interioară:

Piară stele de cu seară
Ca şi frunzele pe vînturi
Şi *pămînturile* piară
Şi s-ar naşte iar *pămînturi*
Toate mor spre a [se] naşte
Şi se nasc spre a goni-o!
Ţinta ce nu pot cunoaşte
După noapte zori de zio.

În textul F² apare ca motiv cu totul nou lauda adevărului; întreaga strofă pare a fi, pe plan stilistic, o victorie a poeziei filozofice:

Toate umblă cu grăbire
Pe-a lui valuri şi ocoluri
Adevăru-n neclintire
N-are timp şi n-are goluri
Deci cu sunete de limbă
Lumea nu o vei urni-o
Ale ei ca nu le schimbă
Ori şi cum ai potrivi-o[32].

---

[31] Cu acest termen încercăm să dăm o denumire stilistică frazelor ce aparţin următorului tip sintactic: „Cînd *valuri* află un mormînt Răsar din urma *valuri*" (*Luceafărul*, vers. 307—308); „Un *soare* de s-ar stinge-n cer S-aprinde iarăşi *soare*" (vers. 315—316). E semnificativ că expresiile de acest fel sînt deosebit de frecvente în stilul „olimpian" al vorbelor atribuite lui Dumnezeu. Termenul propus de noi („construcţie circulară") corespunde epanalepsei antice (numită şi anadiploză) pe care Jirmunskii o menţionează sub numele *кольцо*" (inel), (v. *Композиция лирических стихотворении*, Petersburg, 1921, p. 19). V. şi O. III, p. 106 (în subsol, var. E, 2°).

[32] Stilul abstract, adeseori aproape lipsit de imagini, al poeziilor de acest fel nu poate fi însă separat de un gen extrem de înfloritor al poeziei romantice şi postromantice germane, de acela cunoscut sub numele de „Denksprüche". La E.M. Arndt, de pildă, în volumul de versuri intitulat *Gedichte* (Berlin, 1860) se citeşte următorul „Denkspruch" (al 111-lea):

Schein ist alles, singt der Dichter,
Und wir leben durch den Schein,
Selbst die hehren Himmelslichter
Täuschen uns mit Schein im Schein.
Willst du Sonnenstrassen fragen
Durch Millionenjahrezahl,
Jeder Schauer wird dir sagen,
Hier auch wechselt Pfad und Zahl.

De reţinut şi un alt „Denkspruch" (112) începînd cu versul:
„Horch nicht auf das Geläute und Gebimmel...".

Vers. 25—32. S-a sacrificat și imaginea teatrului : strofei începute cu versul „Privitor ca la *teatru*" i s-a substituit, cel puțin în var. F[1-2], o critică nemiloasă a religiozității naive :

Omul plînge și se-ndeasă
<Milogind> / Cerșetor } la prea-înaltul
<Parcă lui Ceriu-i> / Parcă cerului 'i } pasă
<De-o fi> / De e } unul. { <de-o fi> / de e } altul
Timpul care { <poartă> / bate-n } stele
Bate pulsul și în tine :
Îți dă { <bine> / bune, } îți dă rele
După rău { <răsare> / așteaptă } bine.

Vers. 33—40. S-a sacrificat și strofa neuitată începînd cu versul „Viitorul și trecutul...". În locul acestor considerații abstracte noile variante aduc deodată o serie de imagini mai concrete; în varianta E ne surprind cîteva versuri patetice despre indiferența Naturii, analizată mai înainte de Vigny în *La maison du berger* :

Căci natura este-o *Doamnă*
Fără timpi și fără goluri
Stoluri zboară de cu toamnă
De se-ntorc la anul *stoluri*
<Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent vom regăsi-o>
Pentru dînsa n-o să fie
Regăsire* ori adio
<A lor treceri> / Moartea doar îți } pară ție
După cum vei socoti-o.

Asemenea versuri „circulare" caracterizează și textele F[1-2]; reflexiile schopenhaueriene despre apusul și răsăritul soarelui (cf. „Cu mîne zilele-ți adaogi") sînt reluate cu o mare plasticitate, iar totodată se face aluzie și la nerăbdarea mulțimii incapabile de a lua o atitudine filozofică (F[2]) :

Înzădar un soare pare
A peri în noaptea spumii
Tot atuncea el răsare
Pe o altă față-a lumii
Și de dincolo de mare
O mulțime-am auzi-o
Milogind cu nerăbdare
După noapte zori de zio.

Vers. 41—48. Numai în acest pasaj revine în E—F¹⁻² — deci : o singură dată şi nu de două ori, ca în textul ediţiei Maiorescu — motivul „Theatrum mundi". În comparaţie cu versurile „Căci aceloraşi mijloace" etc. care s-au mai păstrat în parte în var. E, ultimele texte şi îndeosebi F² deschid orizonturi noi :

Privitor ca la teatru
În viaţă te socoate
Ale lumii cîte patru
Părţi ca una sînt cu toate
Sînt actorii ce se ceartă
Din bătrîni pe-aceeaşi dramă
E aceeaşi veche artă
Precum toate sînt de-o seamă.

Vers. 49—56. În varianta E se mai păstrează scheletul strofei începute cu „Nu spera cînd vezi mişeii" (în E : „Nu spera : în veci mişeii..."). În ce priveşte versurile 53—56, sînt de reţinut următoarele texte paralele din aceeaşi variantă :

Teamă n-ai, în veci vor tinde
În de ei să se înnece
Dar tovarăş nu te prinde
Ce e val ca valul trece.

Teamă n-ai, viaţa-ntreagă
<Ei în lupt-o vor petrece>
Unul pe-altul o să *frece*
<Dar> / Ci } nimic nu te atragă
<Din tot ce-i menit> / <Dar [!] la cei meniţi> / <Din tot> / De la } ce-i menit } a trece

În F¹⁻² s-a formulat cu o plasticitate pînă acum aproape necunoscută motivul „Albatros" (să ne gîndim încă o dată la poemul cu acest titlu al lui Baudelaire !). Versurile 57—64 din F² [33] merită să fie citate în toată complexitatea procesului de închegare :

<Nu spera... Un om ca tine>
Nu spera, căci pentru tine
<Trece greu> / Este grea } a vieţii punte
Te-ar întrece ori şi cine
Chiar să fii cu stea în frunte
Numai muzica din sfere [34]
Izvorînd { <din cer> / de sus } te chiamă...
<În păcate şi-n> / Ci-ntr-o lume de } părere
Nu spera şi nu ai teamă

[33] În F² s-a intervertit ordinea strofelor corespunzătoare motivelor „Cu un cîntec de sirenă" şi „Nu spera cînd vezi mişeii...".

[34] Despre acest motiv, totodată antic şi romantic, al poeziei lui Eminescu vezi consideraţiile lui G. Călinescu, SCILF, VI, p. 21—22 (cu o retrimitere la *Dalila* ; cf. încă o variantă la *Împărat şi Proletar*, O. vol. I, p. 349, precum şi textul citat din variantele *Glossei*.

Vers. 57—64. În varianta E s-a mai păstrat motivul „cîntecului de sirenă"; în variantele F^{1-2} reapare însă marea circulație a forțelor naturii; dat fiind că deosebirile dintre cele două variante din urmă sînt neînsemnate, vom cita numai F^2 care prezintă și unele motive comune cu poezia *Ce te legeni . . .*:

Înzădar și { <sori> / timpi } și stele
Ne ar părea { <că[-s] trecătoare> / lunecătoare
<Frunze sînt cu> / Sînt ca frunze } toate cele
<A ființei> / Din copacul } *ce nu moare*
Peste-un an { <se-ntorc> / revin } în stoluri
Paseri ce se-ntind să plece
Între-a vieții două poluri
Totul stă și totul trece.

Din ultimele patru versuri mai posedăm și altă încercare: (O. III, p. 111) în această subvariantă ne impresionează mai ales repetiția cuvîntului *stoluri*:

Peste-un an se-ntorc în *stoluri*
Stoluri cari stau să plece
Și-ntre-a lumii două poluri
Totul stă și totul trece.

Nici nu trebuie să insistăm asupra faptului că pentru ultima atitudine a poetului e deosebit de caracteristic acest vers paradoxal: „Totul stă și totul trece". Un mare vers lapidar și totuși aerian, în care concizia și simplitatea sînt subliniate de vîrtejul elementar al motivelor precedente.

Vers. 65—72. Progresul e incontestabil mai ales în ultimul catren pe care trebuie să-l comparăm cu D^2, punctul de plecare comun al textului tipărit de Maiorescu și al versiunilor autonome posterioare (O. III, p. 102):

D^2—ed. M.

Zică toți ce vor să zică
Treacă-n lume cine-o trece
Ca să nu-ndrăgești nimică
Tu rămîi la toate rece.

E

Zică lumea ori ce-o zice
Treacă-n zgomot cine-o trece
Nu te-aprinde de nimică
Ci rămîi senin și rece.

F^a

<Zică ei ce vor să zică>
Crează toți ce vor să crează;
Treacă { <-n față> / falnic } cine-o trece
Tu te-ndreaptă dup-o rază
Și *rămîi senin* și *rece.*

Afinitatea ultimelor variante cu *Luceafărul* e evidentă; totuşi *senin şi rece* este altceva decît *nemuritor şi rece*. Să subliniem faptul că în adjectivul *senin* se mai simte avîntul unui spirit dinamic care, îndreptîndu-se „după o rază", îşi ia zborul spre nemurire cu convingerea că visurile sale se vor împlini în viitor.

Vers. 73—80. Drept încheiere, iată şi strofa recapitulativă, reprodusă atît după textul „definitiv", cît şi după ultima versiune:

D^3	F^3
Tu rămîi la toate rece	Şi rămîi senin şi rece
De te-ndeamnă, de te cheamă;	Nu spera şi nu ai teamă
Ce e val, ca valul trece,	Totul stă şi totul trece
Nu spera şi nu ai teamă;	Precum toate sînt de-o seamă
Te întreabă şi socoate	După noapte zori de zio
Ce e rău şi ce e bine;	După rău aşteaptă bine
Toate-s vechi şi nouă toate:	Ori şi cum ai potrivi-o:
Vreme trece, vreme vine.	Vreme trece, vreme vine.

Din confruntarea celor două texte rezultă de la sine şi răspunsul la întrebarea pe care am pus-o mai sus în privinţa versiunilor posterioare textului ales de Maiorescu: fără să se poată contesta înalta valoare estetică a textului publicat în ediţia din 1883, trebuie să subliniem faptul că versiunile posterioare, îndeosebi textul F^2, reprezintă o fază pînă acum aproape nebănuită a gîndirii eminesciene: stoicismul plin de trăsături letargice pare a se transforma aici, aproape sub ochii noştri, în seninătate inspirată de o adîncă şi nestrămutată încredere în sine şi în misiunea poetului în genere. Muzica sferelor şi panorama cosmică susţin neîncetat această încredere care şi-a căutat o formă de expresie „aere perennius" şi în strofele safice ale *Odei*. După cum se vede şi varianta F^2 ar merita aceeaşi largă difuziune de care se bucură cele trei variante principale ale elegiei *Mai am un singur dor*.

În lumea melodiilor interioare

Scanned with OKEN Scanner

Henri Morier, în cercetările sale de „stilistică individuală" [1], face următoarea observaţie: „L'état de rêverie musicalisante est... la condition *sine qua non* de la poésie sincèrement ressentie... C'est la signature du poète." Tocmai în legătură cu Eminescu această constatare are o importanţă deosebită; spicuind mai ales între postume, găsim un număr considerabil de strofe şi chiar de poezii întregi care poartă pecetea unor impresii muzicale. Mai precis ritmurile acestor compoziţii obsedau multă vreme sensibilitatea poetului şi trezeau adeseori asociaţii caracteristice de „gîndiri şi de imagini". Să alcătuim deci o mică antologie din poemele de acest fel, adăugînd la fiecare o notă explicativă. Datorită caracterului însuşi al temei urmează că în acest caz alegerea textelor nu poate fi decît foarte subiectivă; în orice caz vom încerca să alegem poemele în care se mai poate recunoaşte cu o precizie cel puţin aproximativă „tema iniţială", adică sîmburele ritmic ori fonetic al compoziţiei.

Copii eram noi amîndoi...

Iată o poezie din epoca vieneză (cca. 1871), descoperită tîrziu şi publicată numai de G. Bogdan-Duică în 1926 [2]. Pe filele vecine ale manuscrisului 2259 care ne-a păstrat-o se văd strofe din *Ecó*, din *Memento mori* (Grecia) şi din *Înger şi Demon*. Sîntem deci în perioada cînd poetul îşi încerca talentul în genurile cele mai diferite, adoptînd unele ritmuri nu mai puţin variate (sub acest raport avem de notat mai ales structura geometrică şi savantă a unor strofe din *Ecó*). La un

[1] *La psychologie des styles*, Geneva, [1959], p. 41; vezi şi în Introducere, p. 9. Despre mărturiile mai vechi cf. M. Arnaudov, *Психология на литературното творчество*, Sofia, 1931, p. 382 şi urm. (cap. *Музикално настроение*).

[2] *Cele trei Crişuri*, VII, p. 5—7. Cf. O. vol. IV, p. 74; vol. V, p. 60.

moment dat, însă, poate sub impresia unei scrisori de acasă sau în urma povestirii amintirilor sale din copilărie, figura fratelui Ilie se ivește în imaginația poetului cu o deosebită claritate; amintirile, după ce au fost povestite, vor fi transpuse într-o poezie care a rămas, pare-se, pentru totdeauna numai o ciornă: astfel se explică probabil și iregularitatea surprinzătoare a rimelor.

În tot textul pulsează însă un ritm curios: viitorul ritm al *Luceafărului*. Deși la fiecare strofă s-a mai adăugat un vers nerimat, chiar în primele versuri se recunoaște acest ritm susceptibil de a se adapta conținutului cu o mare volubilitate [3]:

Copii eram noi amîndoi
Frate-meu [4] și cu mine...

În unele strofe romînești acest metru, păstrînd ceva din caracterul marțial al odei lui Iancu Văcărescu *La pravila țării* (Șaptesprezece înconjor Semne de rodnicie...") sună ca un vers eroic. La Eminescu, dimpotrivă, același metru are o nuanță de duioasă ironie:

Și frate meu ca împărat
Mi-a dat mie solie,
Să merg la broaște ne-mpăcat,
Să-i chem la bătălie —
Să vedem cine-i mai tare.

Și împăratul broaștelor
C-un *oacaca* de fală[!]
Primi — porunci oștilor
Ca balta s-o răscoale.
Și am pornit război.

În anumite cazuri rimele (sau asonanțele) trisilabice ca *broaștelor/oștilor* pătrund și în versurile mai scurte; pentru a ilustra acest procedeu, să citățm o strofă în care ironia și realismul expresiei (de fapt „realismul" poveștilor pentru copii) se concentrează în două rime fără îndoială absolut noi în epoca cînd s-a scris poezia:

Motanul alb era vistier,
Mîrzac cel chior *ministru* —
Cînd de la el eu leafa-mi cer,
El miauna *sinistru* [5].
Cordial [6] i-am strîns eu laba.

Pentru tînărul Eminescu acest vers iambic, cu diferitele sale nuanțe, era însă o formă tipică a poeziei culte, un metru cam pompos care stătea în contradicție cu caracterul anecdotic al conținutului. Iată strofa în care poetul ironi-

---

[3] Metrul însuși derivă din anticul vers iambic de 15 silabe care, la Grecii moderni, s-a păstrat pînă azi sub numele de δεκαπενταπύλλαβος ca forma cea mai frecventă a poeziei populare. Despre adaptările occidentale ale acestui metru v. P. Verrier, *Le vers français*, Paris, 1932, vol. II, p. 219 și urm. vol. III, p. 293 și urm. Despre începuturile acestui metru la romîni v. L. Gáldi, *Le origini italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939, p. 25.

[4] E vorba de Ilie, născut în 1846, mort în 1862 ori 1863 (Călinescu, *Viața*, p. 62—63).

[5] Să observăm și efectul comic provocat de imperecherea acestor două cuvinte. Evident că într-un dicționar complet al limbii poetice a lui Eminescu (adică cuprinzînd cel puțin textele apărute în ediția bibliofilă a lui Perpessicius) acest exemplu al întrebuințării adjectivului *sinistru* va fi pus într-o categorie diferită decît un exemplu oferit de un vers celebru din sonetul *Veneția*.

[6] În două silabe: *Cor-dial.*

zează chiar şi nenorocirea de a nu-şi fi găsit în satul natal, între ai săi, o tovarăşă de viaţă demnă de el :

Şi împăratul milostiv
Mi-a dat şi de soţie,
Pe fiica lui cu rîs lasciv
Şi ţapănă, *nurlie*,[7]
Pe Tlantaqu-caputli.

La un moment dat această contradicţie flagrantă dintre formă şi fond, dintre ritmul pompos şi micile evenimente evocate de text va fi atenuată, apare o formă trohaică care nu e străină nici de poezia populară[8] :

Şi pe şură ne plimbam
Peste stuf şi paie.

Cititorul romîn stabileşte în mod instinctiv o relaţie oarecare între această perioadă şi numeroase cîntece populare romîneşti unde versul mai scurt este doar un fel de refren — ca de pildă în următorul cîntec însemnat de Alecsandri :

Zi şi noapte viscoleşte
Nevastă, nevastă !
Dorul tău mă prăpădeşte,
Nevastă, nevastă ![9]

O altă formă înrudită este perioada de 7+5 silabe, ca de pildă (*Hore*, XXXI) :

Ici de ţarină cu glod
Hop, odată, sus,
Ici e bărbatul nerod,
Hop, odată, sus.

---

[7] Pentru cuvîntul *nuri* v. Indicele ; *nurliu* e un turcism cam învechit, moştenit ca element al limbii poetice, de la Conachi („Ca tine *nurlie* Alta să mai fie Nu cred că se poate", citat de DLRLC).

[8] Precum se ştie, ritmul iambic este cu totul necunoscut poeziei populare romîne propriu-zise, dar cunoscut aromînilor care s-au familiarizat cu el mulţumită influenţei poeziei neogreceşti (despre toate acestea v. L. Gáldi, *Filológiai Közlöny*, 1960, p. 144—145). Între metrul iambic 8 + 7 şi metrul trohaic 7 + 6 există de altfel o înrudire evidentă ; dacă din prima perioadă se omite prima silabă neaccentuată care poate fi considerată ca anacruză (∪| / ∪ / ∪ / ∪ /) ajungem direct la metrul trohaic 7 + 6 ! Oscilarea între formele cu sau fără anacruză caracterizează mai ales adaptările germane ale acestui metru ; în culegerea *Liederhort* găsim cîntecul : „Jung*fräu*lein, *soll* ich mit *Euch* gahn [sic !] — În *eu*ren *Rosengar*ten", iar Goethe a scris, după modelul aceluiaşi metru (dar f ă r ă anacruză !) *Heidenröslein*, unul din „liedurile" sale cele mai populare : „Sah'ein Knab'ein Röslein stehn Röslein auf der Heide". V. Verrier, *op. cit.*, vol. III, p. 301—306.

[9] Cf. şi cîntecele : „Hai Ileană la poiană, — Ileană, Ileană ! (Hore I) ; Merge Tiţa la fîntînă, — Tiţa, mîndra Tiţa" (Hore II). V. şi studiul lui A. Bogdan despre cîntecele de copii : în această colecţie se regăseşte şi perioada de 7 + 5 silabe (v. AAR. Ser. II, vol. 28 ; MSL. 8, p. 57—58).

Versuri asemănătoare sînt frecvente și între cîntecele adunate de Eminescu. Perioada de 8+6 silabe e reprezentată de două cîntece (XVIII, CCCXC), iar pentru combinația 8+5 avem trei exemple (CCCLXXXV-VII). Dintre cele patru exemple ale combinației 7+5 (CCCLXXXIV, CCCLXXXVIII, CCCLXXXIX-C) citățm următorul :

Măi ciobane de la oi,
Măi ciobane măi,
Tu n-ai grijă nici nevoi,
Măi ciobane, măi.

Cu aceasta n-am vrea să afirmăm că ideea de a trece la versurile trohaice de 7+6 silabe i-a fost sugerată lui Eminescu n u m a i de anumite cîntece populare cu refren ; nu încape nici o îndoială că și în acest caz avem de-a face cu un metru întîlnit des în poezia germană. Perioada de 7+6 silabe este identică cu forma cunoscutului lied goethean *Heidenröslein* (v. nota 8). Adaptarea acestui metru a fost însă î n l e s n i t ă în mod considerabil de existența unor forme asemănătoare și în poezia populară romînă ; partea a doua a idilei nostalgice *Copii eram noi amîndoi* . . . rezultă deci din c o n v e r g e n ț a acestor două forme.

Mai avem de analizat două strofe deosebit de interesante. Iată prima care evoca moartea timpurie a fratelui mai mare cu o simplitate extrem de rară în lumea poeziilor juvenile :

Ah ! v-ați dus visuri, v-ați dus !
Mort e al meu frate.
Nimeni ochii-i n-a închis
În străinătate [10]
Poate-s deschiși și-n groapă !

Ultimul vers este, din punctul de vedere al ritmului, cam problematic (caz foarte rar la Eminescu !). Dacă am presupune că în prima „măsură" silaba „slabă" s-a dedublat (după anumite modele germane), am putea afirma că avem a face cu transformarea schemei ⏑ – ⏑ – ⏑ – (de ex. „*peste stuf* și paie") în ⏑ – – ⏑ – ⏑ – [11]. Nu s-ar putea însă neglija nici faptul că ultimul vers al strofelor iambice avea de multe ori un ritm foarte asemănător cu acest vers final al unei strofe iambice : vers. 45 „Peste popoare-ndiane" este identic chiar și ca realizare ritmică cu „Poate-s deschiși și-n groapă" (în amîndouă cazurile avem : ⏑ – – ⏑ – ⏑ –). Cum se explică însă acest ritm ambiguu ? Deocamdată preferăm să lăsăm problema nerezolvată, deși e probabil că avem de a face cu un vers trohaic avînd două silabe neaccentuate în prima unitate metrică.

În sfîrșit vom semnala și acea strofă care explică mai bine decît orice comentariu trecerea, atît de neașteptată, de la metrul iambic la cel trohaic. După o timidă întrebare abia formulată :

Eu ? Mai este inima-mi
Din copilărie ?

[10] Ilie a murit de tifos la București.

[11] O „lărgire" asemănătoare a cadrului ritmic se constată și în vers.25 : „Să vedem cine-i mai tare" (– – ⏑ | ⏑ – – ⏑ – în loc de – ⏑ – ⏑ – ⏑ –).

ultima strofă sună ca ecoul unui optimism latent, dar indestructibil :

Ah ! îmi îmblă-ades prin gînd
O cîntare veche.
Parcă-mi ţiuie-aiurind
Dulce în ureche :
Lume, lume şi iar lume !

Sara pe deal

Deşi această idilă s-a publicat tîrziu, la 1 iulie 1885, se ştie că ea datează din tinereţea poetului : după ce fusese „redactată la început, autonom“ (Perpessicius), o găsim în ms. -ele *Ecó I* şi *Ecó II*, din anii 1871—1872 (O. vol. III, p. 297 ; vol. V, p. 37). Aceste texte, la rîndul lor, se înşiră între variantele poeziei *Ondina*, una din „fantaziile“ cele mai romantice ale tînărului poet. Fără să ne pierdem în istoria temei *Ondina*, să schiţăm pe scurt motivele expuse cel puţin în *Ecó*, deoarece numai astfel vom ajunge la o înţelegere mai precisă a funcţiei idilei în cadrul unei compuneri mai mari.

La prima vedere pare evident că în *Ecó* nu acţiunea propriu-zisă constituie elementul cel mai important ; ar fi mai just să considerăm tot ce se întîmplă aici ca libretul unei opere muzicale nescrise, ca un fel de variaţiune simbolică pe tema *Memento mori* (nu citim oare în ultima strofa : „Un freamăt şi totul dispare“ ?). Din ambianţa romantică, evocată ca o halucinaţie extrem de vagă, se desprind două figuri : „un tînăr, pe vînturi, cu capul în joc“ împreună cu „calu-i turbat“, şi o fată aeriană, „o timidă a nopţii taină“, o figură din galeria acelor frumuseţi blonde ce colindă aproape prin toate colţurile liricii eminesciene. După ce prinţesa, cu o figură caracterizată prin comparaţii abia palpabile, a cîntat o arie, acompaniindu-se „pe-o liră gingaşă şi argintie“ şi adoptînd pentru cîntecul ei acei „novenari“ în care va răsuna mai tîrziu, la d'Annunzio, aria *O falce di luna calante*... (∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪).

Din bolta ferestrei arcată pompos
S-aude vibrînd mandolina...

„junele“ abia sosit sub castel, intonează drept răspuns al doilea cîntec : „Sara pe deal buciumul sună cu jale“. Din cele amintite un singur fapt e demn de reţinut : idila în chestiune era la început un „cantabile“ adresat unei prinţese pe care cîntăreţul o invită din sala „muiat de-a florilor suflet răcoare“ sub salcîmul singuratec al unui deal, într-un mediu rustic înconjurat de tot ce încîntase pe micul Eminescu la poalele Carpaţilor. Avem deci de-a face cu un fel de prefiguraţie a poeziei *Dorinţa* şi a atîtor alte poezii care, fără excepţie, variază motivul *Vino-n codru*.... S-a contestat de mult realitatea istorică a capitolului *Eminescu şi dragostea* din biografia lui Călinescu ; cu toate acestea, nu ne îndepărtăm mult de adevărul istoric dacă admitem, cu autorul acestei biografii, că „dragostea eminesciană este însăşi erotica populară... (*Viaţa*, p. 339 ; comp. cu cele spuse despre *Povestea codrului*, p. 197 şi urm.).

Astfel se explică probabil şi faptul că în aria misticului călăreţ venit cine ştie de unde recunoaştem clar o ritmică familiară şi poeziei populare din sud-estul Europei; pentru a arăta la ce ne gîndim, iată textul idilei cu variantele sale [12] şi cu indicarea ritmului:

Sara pe deal, buciumul | sună cu jale,
<Turme cobor,> / Turmele-l urc, } stele | { <li ese în> / le scapără-n } cale
Apele plîng, | { <arcuri | ţîşnind din> / <lin> clar izvorînd | în } fîntîne.
Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.

Luna pe cer, trece-aşa ¦ sfîntă şi clară,
Ochii tăi mari { <caută prin> / caută-n } ¦, frunza cea rară,
<Cum lunecînd trece> / <Umede nasc stele> / Stelele nasc umezi } | pe bolta senină,
<Suflet> / Pieptul } de dor, { <mintea> / fruntea } | de gînduri ţi-e plină [13].

<Stelele> / Nourii } curg, { <raze | din ele lin pică> / raze-a lor | şiruri despică,
<Casele vechi streşina-n> / Streşine vechi casele-n } ¦ lună ridică,
Scîrţie-n vînt cumpăna ¦ de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere | murmură-n stînă.

Şi osteniţi oameni | cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp; toaca | răsună mai tare,
Clopotul vechi împle | cu glasul lui sara,
Sufletul meu { <arde | d-iubire> / arde-n | iubire } ca para.

Ah! în curînd { <valea | şi satu-> / satul | în vale- } amuţeşte,
Ah! în curînd pasu-mi [14] | spre tine grăbeşte.
<Şi sub> / Lîngă } salcîm sta-vom noi | noaptea întreagă,
Ore întregi { <spune-voi | > / spune-ţi-<oi>-voi | cît } îmi eşti dragă.

---

[12] Variantele se găsesc în ms. 2290, f. 60—61 (cca. 1871, cf. O. vol. III, p. 297), f. 84—84v (cca. 1872) şi f. 217—218 (aproape aceeaşi dată, l. c., V. 37). În acest caz variantele au o importanţă deosebită: din ele reiese că, în cadrul unui număr fix de silabe, poetul varia liber trei diverse forme metrice.

[13] Ca de multe ori la Alecsandri, emistihul dodecasilabului trohaic se poate realiza şi după schema ∪ / ∪ ∪ / ∪ (comp. cu cele spuse despre *Mortua est!*).

[14] În var. A (O. vol. III, p. 298): *pasu-n*. Lecţiunea pare însă îndoielnică (deşi ar putea să fie: „*pasu-nspre...*").

Te-i răzima | dulce copil | de-al meu umăr
Şi fir cu fir păru-ţi | aurit am să-l număr
Ap' am să beau { <îngere | din a ta gură,>
{ din a ta ⁞ gură, frumuseţe,
<Şi sărutări, razele din } | privirea ta pură>
Şi sărutări să * dea * }
Dulci sărutări | din ai tăi ochi ⁞ de blîndeţe.

După o strofă omisă (a cărei absenţă este într-adevăr regretabilă [15] urmează încheierea :

<Razele moi — Iară | pe sînii tăi dulce
Ce-alături cresc | fruntea mea | blînd să se culce
Astfel de somn — astfel de ⁞ noapte bogată
Cine pe ea n-ar da | viaţa lui toată [?]>

Ne-om răzima | capetele | unul de-altul [16]
Şi surîzînd | vom adormi | sub înaltul
Vechiul salcîm. — Astfel de ⁞ noapte bogată
Cine pe ea n-ar da | viaţa lui toată ?

În ritmica, cu totul excepţională, a acestui neuitat poem se amestecă trei forme pe care trebuie să le distingem cu literele a), b) şi c). Versul a) — cel mai cunoscut [17] — e un dodecasilab în care cezura se găseşte după silaba a 7-a ; se obţine deci segmentarea 7+5 sau, mai precis, 4, 3+3,2. Vezi versurile [18] : 1,5—6, 9—12, 19—20, 23 (în total 10 versuri).

Să nu uităm însă nici celelalte două tipuri. Tipul b) este un simplu dodecasilab trohaic (6—6) ca la Dosoftei, Barac şi Anton Pann. Cîteodată emistihul se formează după schema ∪∠∪∪∠∪ („pe *bol*ta se*ni*nă" etc.). Dodecasilabul cu cezura mediană e reprezentat de versurile 2,4,7—8, 13—16, 24 (în total 11 versuri).

Versul cel mai enigmatic este a treia varietate a dodecasilabului şi anume versul 4,4,4 care se prezintă numai în 3 cazuri (cf. vers. 3, 21—22).

După cele spuse, trebuie să răspundem la două întrebări :

1. Cum se explică originea celor trei tipuri de dodecasilab ?
2. Cum se explică combinaţia lor într-un mod aşa de neobişnuit ?

---

[15] Iată textul acestei strofe după var. B—C :
Îmbrăţişaţi | noi vom şedè | la tulpină,
Fruntea-mi în foc | pe ai tăi sîni | se înclină
Ce-alături cresc | dulci şi rotunzi | ca şi rodii
Stelele-n cer mişcă | aŭritele zodii.

[16] În ediţia Perpessicius : ... *capetele-unul de altul*, ceea ce, pentru motive ritmice, ne apare mai puţin admisibil.

[17] După Călinescu (*Op.*, vol. IV, p. 304) : „un vers dactilic [!] destul de curios... care aduce aminte de invenţiile metrice nebunatice [!] ale lui Platen : – ∪∪—//.

[18] În cele ce urmează vom lua în considerare numai textul tipărit în 1885, adică „textul definitiv".

După părerea noastră, şi aceste probleme pot fi rezolvate cu ajutorul unor ipoteze de lucru. Versurile reprezentînd tipul 7+5 sînt desigur înrudite cu tipul 8+6 pe care l-am examinat mai sus ca o varietate a cîntecelor populare cu refrene. Să citäm încă o dată din culegerea lui Eminescu, luînd în considerare mai ales cîntecul *CCCLXXXV* (*Poezii populare*, ed. Murărașu, p. 269):

De-am ajunge pîn'la toamnă | *Leliță I-oană* [19].

Similare cu acest vers sînt unele varietăți ale „colomeicii" ucrainiene în care numărul silabelor din versul 2 (sau din emistihul al doilea) se poate reduce de la 6 la 5. Să citäm două versuri din culegerea lui Z. Vasilenko-M. Gordiiciuk:

Oi u poli oi u poli | ta tuman-dimno, 8 + 5
Za tumanom | niciogo ne vidno [20].

Se poate deci presupune că în primul tip al dodecasilabului eminescian se ascunde un fel de „colomeică" care are fără îndoială şi analogii folclorice romîne. Primul „emistih", adică unitatea de 7 silabe, putea să-i fie sugerat poetului de cîntecele populare ca

„Măi ciobane de la oi, | *Măi ciobane, măi!*" [21].

Ritmul de „colomeică" e frecvent şi în cîntecele care însoţesc jocurile de copii. Cîntecul nr. 151 al lui A. Bogdan (AAR. MSL. Ser. II t. 28, 8 p. 57–58) prezintă oscilaţia tipică între ritmurile 8–6 şi 7–6:

Hai Ileană la poiană
Ileană, Ileană
Să culegem buruiană,
Ileană, Ileană
Eu pe asta mi-o aleg
Ileană, Ileană
Şi cu asta îmi petrec
Ileană, Ileană.

Versul b), adică dodecasilabul cu cezură mediană este un vers „semi-popular"; în poezia populară propriu-zisă nu-l regăsim aproape niciodată[22]. Nici

---

[19] Pentru unele analogii unde vocala iniţială din *Ion, Ioane* etc. e tratat la fel vezi *200 cîntece*, nr. 83.

[20] *Українски народни писни*, Kiev, 1955, II, 52. — „Pe cîmp se lasă ceaţă şi fum, — Prin ceaţă nimic nu se vede".

[21] O. VI, p. 239, 581. În acest caz refrenul are ritmul / ∪ / ∪ /, adică e varianta „catalectică" a refrenului de 6 silabe.

[22] Unele versuri de 13 şi 12 silabe se găsesc într-un cîntec popular bănăţean, însemnat de N. Lighezan:

Nu ştiu, doamne, | ce să mă fac | eu de durere,
Căci m-a cuprins | un năcaz greu | şi nu piere.

Cf. *Folclor muzical bănăţean*, Bucureşti, 1959, p. 117, (nr. 174). Ar fi de văzut, dacă n-a pătruns în folclor şi dodecasilabul trohaic cu cezura mediană al lui Barac şi Anton Pann. Versurile citate din folclorul bănăţean („de creaţie semicultă" — adaugă comentariul editorului, p. 225) constituie o excepţie pînă acum nestudiată în sistemul versificaţiei populare.

Scanned with OKEN Scanner

versul c) nu prea se reazimă — cel puțin la romîni — pe analogii folclorice sigure; să amintim totuși *speciminis gratia* un cîntec din Moldova:

Firișor mă-| tase albă,
Lino, Leano
Leagă doru-n | basma albă,
Lino, Leano [23].

Să trecem acum la a doua parte a ipotezelor noastre și anume la modelele probabile care i-au sugerat poetului îmbinarea celor trei forme ale dodecasilabului. Fără să afirmăm că singura explicație posibilă este aceea pe care am dori s-o expunem aici, sîntem de părerea că și modelul amestecării celor trei forme poate fi găsit în literatura romînă mai veche și anume — la Dosoftei. Psalmul la care ne gîndim este al 77-lea (al 76-lea la Dosoftei) despre care o ediție modernă (1936) spune: *Mîngîieri în restriște.* Pe Eminescu îl puteau mișca mai ales versetele 5—6 care, în traducerea modernă, sună așa: „Tu ții deschise pleoapele mele; sînt zbuciumat și nu pot să grăiesc. Cuget la zilele de altădată, la anii care au trecut". Asemănarea tematică este într-adevăr izbitoare; să vedem acum și asemănările pur formale. În Psaltirea lui Kochanowski (modelul lui Dosoftei) [24] ps. 77 e scris în versuri de 12 silabe, împărțite de cezură în două părți inegale: 7+5, de ex. „Przychodziły mi na myśl | dawniejsze lata". Din acest vers — probabil înrudit cu anumite variante ale „colomeicii" — derivă versul inițial al lui Dosoftei:

Am strigat cu | glasul mieu | Dumnedzău | sfinte

iar acestui vers îi corespunde perfect versul a) din *Sara pe deal*:

Sara pe deal | buciumul | sună cu | jale.

În același psalm al lui Dosoftei regăsim însă și celelalte două varietăți ale dodecasilabului împrumutate din metrica polonă:

Tipul b)
Dosoftei: De-ai uscat într-însa | vaduri în vînt mare.
Eminescu: Ah, în curînd pasu-mi | spre tine grăbește.
Tipul c)
Dosoftei: Lăsînd somnul | și odihna, | stînd în cuget.
Eminescu: Apele plîng, | clar izvorînd | în fîntîne.

Poate niciodată nu vom afla cu siguranță, cum a luat naștere odinioară la Viena forma excepțională a acestei poezii; în orice caz avem de-a face cu un suspin nostalgic „din străinătate", cu o năzuință către satul natal și fericirea pierdută. De acum înainte nu putem însă exclude posibilitatea că în *Sara pe deal*

[23] *200 cîntece*, nr. 100.
[24] Despre raporturile dintre Dosoftei și Kochanowski v. studiul meu: *Un grand disciple roumain de J. Kochanowski: le métropolite Dosithée*, în *Studia Slavica*, 1960.

anumite reminiscenţe din poezia populară s-au amestecat cu reminiscenţe ritmice din trecutul poeziei romîneşti. Elementele arhaice şi cele populare se ating deci şi aici ca de atîtea ori în istoria civilizaţiei şi, îndeosebi, în istoria versificaţiei [25].

Se înţelege de la sine că, sub forma ei definitivă — adică dată la tipar doar pe la 1885! — această poezie nu este cîtuşi de puţin o simplă experienţă ritmică (adică o incursiune într-un domeniu abia exploatat al folclorului sud-estului european). Redevenind autonomă, lirismul ei vibrează, de aceeaşi „duioasă armonie cîmpenească, idilică şi împăciuitoare" pe care Eminescu o evocase, pe la 1872, într-un fragment în proză (O. vol. III, p. 297); tot fondul tabloului de seară se regăseşte deja în aceste rînduri:

„Stelele izvorăsc umede şi aurite pe jumalţul cel adînc şi albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carele vin cu boii osteniţi, scîrţîind din lanuri, oamenii vin cu coasele de a umăr, vorbind tare în tăcerea sării. Talangele turmelor, apa fîntînelor, cumpănele sună, scrînciobul scîrţîie-n vînt, cînii încep a lătra şi prin armonia amestecată s-aude plin şi lănguros sunetul clopotului care împle inima cu pace".

Ce mai era de adăugat la acest tablou? Elementul afectiv al unui rar moment de fericire, deasupra căreia „Stelele-n cer mişcă aŭritele zodii".

În lină=mi geme şi suspin=un cînt

Cînd această poezie postumă din 1876 a fost tipărită pentru prima oară de Il. Chendi sub titlul *Spre mormînt* [26] (vezi şi *Post.* p. 54), Caion, criticul *Romînului literar*, a exclamat cu indignare: „E un exemplu de galimatias poetic, care va ajunge clasic" (O. vol. V, p. 696).

Din exclamaţia ironică a lui Caion nu s-a adoptat, din fericire, decît partea finală; în zilele noastre nu s-ar mai putea tăgădui că Eminescu ajunge cu această poezie la o nouă etapă a expresivităţii versului său. Se observă aici, trecînd de la o variantă la alta, nu numai sublimarea şi generalizarea unor impresii concrete, ci şi exploatarea vocalei specific romîneşti *î*, „valoare" nouă care animă stratul sonor. Vom ilustra deci cu acest exemplu ceea ce am stabilit cu alt prilej, într-o comunicare la al IX-lea congres de lingvistică romanică. Relevam acolo particularităţile „e t n i c e" ale foneticii stilistice. Iată cîteva constatări din sumarul acestei conferinţe:

„Nu s-ar mai putea admite părerea acelora care, ca şi odinioară Rimbaud, se mulţumesc cu studiul expresivităţii celor cinci «vocale fundamentale»; unele reflexii asupra opoziţiilor expresive dintre vocalele clare şi cele sumbre n-ar ajunge să pună în relief ceea ce e propriu sistemului fonetic fiecărei limbi romanice în sine. Nu încape nici o îndoială că scriitorii şi îndeosebi poeţii exploatează mai ales resursele specifice ale limbii în care scriu; prin urmare, există divergenţe

[25] În timpul din urmă forma acestei poezii a fost studiată din punct de vedere pur descriptiv de I. Brătucu, în LL, vol. VI, p. 161—170.

[26] *Voinţa naţională*, 30 aprilie 1905.

foarte semnificative, în ce priveşte fonetica expresivă, între Dante, Racine şi Eminescu, pentru a numi numai pe aceşti trei mari poeţi" [27].

La început această poezie, foarte puţin apreciată pînă acum, nu era decît un reflex al sensibilităţii poetului faţă de fenomenele naturii; impresiile concrete îşi vor ceda însă locul unei generalizări izvorîte din imagini şi simboluri. Iată trei etape din dezvoltarea primelor două versuri:

a) Cînd printre crengi | trece lin un vînt[28]
Atuncea eu îmi vărs veninu-n cînt
b) În liră-mi doarme şi suspin-un vînt
Căci eu acum îmi vărs veninu-n cînt
c) În liră-mi geme şi suspin-un cînt
Căci eu îmi vărs acum veninu-n vînt.

Progresul care a rezultat din această „critică verbală" se observă lesne de la prima vedere. Elementul cel mai statornic al compoziţiei este prezenţa în rimă a vocalei *î* (urmată de grupul consonantic *nt*). În variantele a-b, cuvintele *vînt* şi *cînt* rămîn încă la locul lor „prozaic", adică într-o poziţie mai mult sau mai puţin tradiţională; de fapt, nu e nimic surprinzător nici în adierea vîntului, nici chiar în „veninul" ce se varsă „în cînt". Imaginile [29] fac însă „un salt" din momentul cînd — datorită unor asociaţii inadmisibile după „logica" prozei — cele două substantive îşi schimbă locul: deodată aliteraţia bazată pe cei trei *v* (*v*ărs *v*eninu-mi *v*înt) subliniază o nouă atitudine: chinuit de „negre gînduri" poetul, îşi strigă durerea în vînt drept protest împotriva sorţii ce i-a fost hărăzită. Prima strofă de 8 versuri oglindeşte încă clar chinurile amorului, iar a doua versiune ne aminteşte atmosfera tipică a poeziilor lui Bacovia. Textul „definitiv" (dacă se poate vorbi de aşa ceva în cazul unei poezii postume!) derivă din versiunea a doua; invocaţia morţii (textul a)) se preface însă într-o chemare dureroasă a iubitei:

a) <Atuncea ştiu> / Ştiu numai eu } durerea cîtă trag
Că nu ştiu dacă-ţi sînt, iubită, drag
Atunci pin minte-mi negre gînduri trec
Capul pe perini dintre scînduri plec
O moarte, vin', mă scapă dar de chin,
Durerea-n sufletul meu arde, vin!

b) Ghicire-ai tu durere cîtă trag
Dacă nu ştiu de-ţi sînt, iubită, drag
Şi toate-a mele negre gînduri trec
Spre casa [cea] din patru scînduri plec

---

[27] Vezi rezumatul francez în: *IXe Congrès International de Linguistique Romane*, în *Programmes*, Universitatea din Lisabona, 1959, p. 52.

[28] S-ar putea oare presupune că în decasilabul de faţă silaba ce lipseşte a fost înlocuită de pauza marcată prin cezură?

[29] Despre o apreciere adecvată, din punct de vedere estetic şi stilistic, a imaginilor, vezi în timpul din urmă observaţiile judicioase ale lui P. Palievski, *Образ или словесная ткань* în *Вопросы литературы*, 1959/11, p. 84 şi urm.

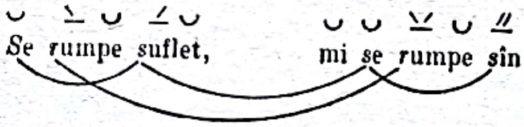
Scăpare caut în zadar de chin
<Spre-a stinge[,] moarte, un dor ce[-] arde[,] vin!>
Să stingi un dor ce-n sînu-mi arde, vin!

c) Prin minte-un stol de negre gînduri trec:
Spre casa cea din patru scînduri plec,
<Şi gînditor> / Gemînd, plîngînd } cu fruntea pun pe mîni,
Se rumpe suflet, mi se rumpe [30] sîn,
Scăpare caut înzadar [31] de chin
Să stingi [32] un dor ce-n sînu-mi arde — vin'!

Progresul realizat în cazul textului c) n-ar putea fi contestat; să subliniem mai ales concizia acelor versuri care, cu rimele lor exclusiv masculine, sună ca un „adagio" de Beethoven. „Densitatea" unor versuri ajunge aici la maximum: se notează şi insistenţa cîtorva aliteraţii care, de pildă în versul:

Gemînd, plîngînd cu fruntea pun pe mîni —

trec printr-o vastă gamă a consoanelor labiale. Un curios efect se obţine în versul 6, unde două aliteraţii se încrucişează în propoziţii mici, separate printr-o energică cezură:



Mai e de notat şi caracterul profund dramatic al ultimului vers: în mijlocul ultimului iamb ne surprinde o pauză neprevăzută, după care urmează monosilabul cel mai expresiv al strofei întregi:

Să stingi un dor | ce-n sînu-mi arde — *vin'*!

După acest preludiu urmează un gazel (poate cel mai frumos gazel eminescian); de acum înainte marile acorduri create de repetiţia vocalei *î* subliniază silaba a 6-a, iar în fiecare al doilea vers apare un refren pe care trebuie să-l şoptim „descrescendo". Gazelul întreg este deci, ca să reluăm formula lui Tudor Arghezi, un „cîntec cu gura-nchisă" [32]:

Cînd te doresc, | eu cînt încet-încet:
Plec capul la pămînt | încet-încet
Şi glasul meu | răsună tînguios
Ca tristul glas de vînt | încet-încet.

---

[30] La Perpessicius: *mi se rupe*; la Chendi (*Post.*, p. 54): *mi se rumpe*. Lecţiunea din urmă e cerută categoric de rima: *pun pe mîni / rumpe sîn*. Cf. ms. 2260, f. 41.
[31] La Chendi: *în zadar*.
[32] În ediţia Perpessicius (O. IV, p. 253): *stîngi*. V. însă ms. 2260, f. 41.
[33] Decasilabul e frecvent şi în gazelurile lui Platen (VI, VII, XI, XIII, XL).

Și orice vis, orice dorinț'a-mea
Eu singur le-am înfrînt | încet-încet.
Săgeata doar | a crudului amor
În suflet mi-o împlînt | încet-încet
Și simt veninul | pătrunzînd adînc...
Cu sîngele-l frămînt | încet-încet
Și nu-mi rămîne | decît să pornesc
Spre al meu trist mormînt | încet-încet.

O singură strofă de 12 silabe care, după unitatea închisă a primului catren, dă impresia unei perioade sintactice neîntrerupte. Continuitatea e sprijinită și de ideea dominantă : imaginea clasică referitoare la „săgeata amorului" primește aici un înțeles nou, cu implicații aproape fiziologice. Nici nu trebuie să notăm că astfel de mărturisiri, comparabile cu acelea ale lui Ady despre boala sa fatală constituiau un motiv cu totul nou în epoca lui Eminescu. Totodată „veninul" ca imagine funcționează și ca simbol; farmecul compoziției rezultă tocmai din suprapunerea tuturor acestor funcții și motive.

Întregii strofe refrenul *încet-încet* îi impune o surdină : numai prin vălul acustic al acestei surdine mai percepem atît culorile sumbre ale versurilor nerimate (de ex. „Și glasul meu răsună tînguios"), cît și ritmul iambic al micilor versuri de 6 silabe care se ascund în decasilabii terminați cu *încet-încet*. Și să observăm încă ceva. Pe cînd în endecasilabii-decasilabi ai sonetelor cezura „a minore" (după silaba a 4-a sau a 5-a) este mult mai frecventă decît cezura „a maiore" (după silaba a 6-a sau a 7-a), în acest gazel constatăm, în stare latentă și aproape imperceptibilă, o alternanță absolut regulată a versurilor „a minore" și „a maiore". Din aceste cezuri ori pauze rezultă undeva, în mijlocul versurilor, o întrerupere care, în fiecare al doilea vers, servește spre a pune în relief rima interioară. Să ne oprim pentru o clipă la această lege internă a decasilabilor eminescieni :

Cînd te doresc... |____
Plec capul la *pămînt*... ____|
Și glasul meu... |____
Ca tristul glas *de vînt*... ____|
Și orice vis... |____
Eu singur le-am *înfrînt*... ____|
Săgeata doar... |____
În suflet mi-o *împlînt*... ____|
Și simt veninul... |____
Cu sîngele-l *frămînt*... ____|

Din armoniile intime ale acestor „emistihuri" de o lungime inegală se înfiripă o „voce" pînă acum aproape nedescoperită care se însoțește cu vocea principală pentru a forma un fel de preludiu pe două voci... Un preludiu la ultima elegie (*Mai am un singur dor*), ale cărei începuturi datează din același an ca și acest cîntec venit — din depărtări albastre.

Mai e de remarcat că expresivitatea rimelor în *-înt* se regăsește și în două alte poezii : *Auzi prin frunzi uscate* (cu versiunea autonomă *Pînă nu te văzusem*)

și *Din cînd în cînd*; prima datează din 1876—1877, iar a doua din 1881. În cazul celei dintîi avem de-a face cu un „Gruppenreim" care domină toate strofele. Refrenului abia murmurat „În mor*mînt*, în ad*în*cul mor*mînt*" îi corespunde un vers mic de 6 silabe care se termină cu *vînt, cînt, sfînt* etc., adică cu cîte un cuvînt în *-înt*. Textul „definitiv" a fost statornicit după o muncă intensă în cursul căreia s-au eliminat treptat unele ecouri prea convenționale ale alexandrinului. Pentru a ne face o idee despre dezvoltarea formei, iată, în ordine cronologică, strofa inițială în trei redacții diferite (O. vol. V, p. 347—348) :

a) Pînă nu te văzusem — 7 } 13
Nici nu știam că sînt — 6 }
Dar te-am privit — 4 } 8
Și am simțit — 4 }
Că decît fără tine, mai bine în mormînt. — 13

b) Pînă nu te văzusem — 7 } 13
Nici nu știam că sînt — 6 }
<Dar te văzui> } și-mi vine dor — 8
Dar te-am văzut }
De mormînt, de adîncul mormînt. — 9 M

c) Auzi prin frunzi uscate — 7 } 13
Trecînd un rece vînt, — 6 }
El duce viețile toate — 8 F
În mormînt, în adîncul mormînt. — 9 M

Dezvoltarea formei strofice e evidentă: motivul inițial era un terțet la care între doi alexandrini de tipul FM (cezură feminină, clauzulă masculină) s-a intercalat un octosilab împărțit în două versuri mici și împodobit cu rime interioare :

Pînă nu te văzusem / Nici nu știam că sînt
Dar te-am privit / Și am simțit
Că decît fără tine, / mai bine în mormînt.

Combinația aceasta o întîlnim și în poezia franceză; de pildă la André Chénier (*Iambes*, X, 5—9) citim :

Peut-être avant que l'heure | en cercle promenée
Ait posé sur | l'émail brillant,
Dans les soixante pas | où sa route est bornée,
Son pied sonore | et vigilant,
Le sommeil du tombeau | pressera ma paupière.

În cazul al doilea octosilabul nu se mai împarte în două emistihuri, iar refrenul — conform principiilor de versificație românești este o variantă „ana-

pestizată" a versului iambic de 6 silabe. În loc de ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ obţinem deci : ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑.

În versiunea a treia „anapestizarea" [34] se întinde şi la o „măsură" a versului al 3-lea care, în loc de a fi un octosilab, derivă dintr-un vers iambic catalectic de 8 silabe (în realitate numai 7, adică : ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ transformat în ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪).

Concentrarea nu era însă un proces pur formal ; ea a modificat adînc şi structura noţională, adică conţinutul fiecărei strofe. Iată de pildă evoluţia strofei a 4-a din textul „definitiv" (cf. cele spuse despre *Amorul unei marmure* :

a) Veni-le-va la preoţi
Cumva de-aiure-un gînd
Să-mi sufle[-]abia
Pe faţa mea
Fericele tău nume, cînd m-or lăsa-n mormînt.

b) De-asupra mea şoptească-mi
Iubitu-ţi nume sfînt
Coboare-apoi sicriul meu
În mormînt, în adîncul mormînt.

c) Deasupra-mi să şoptească
Iubitu-ţi nume sfînt,
Cînd m-or lăsa-n întuneric.
În mormînt, în adîncul mormînt.

După aceste acorduri de o monotonie voită, avem de examinat din nou un gazel, cel intitulat *Din cînd în cînd...* (1881). Modelul acestei forme (tetrametru iambic catalectic) [35] se regăseşte de pildă la Platen, în gazelul XXV : „Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde nichts, Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde nichts!"

La Eminescu, din cauză că refrenul se compune din 4 silabe, cele 12 silabe anterioare se împart în trei secţii după schema 4 + 4 + 4. În acest caz pasiunea izbucneşte cu toată vehemenţa limbajului satiric. Ne impresionează însă şi unele motive strîns înrudite cu *Oda în metru antic*, ca de exemplu menţiunea

[34] Deşi pînă acum, în legătură cu versificaţia romînă, se vorbise doar despre metri amfibrahici şi nu anapestici, în astfel de cazuri (mai ales cînd versul începe cu două silabe neaccentuate) e preferabil să operăm cu anapestul ca unitatea ritmică cea mai mică a metrilor de acest fel. Evident că la baza tuturor elementelor bisilabice neaccentuate („zweisilbige Senkungen") stă „Knittelvers"-ul german cu care atît Goethe (*Faust* !), cît şi Heine (*Lorelei* !) puteau să-l familiarizeze pe Eminescu (v. Wolfgang Kayser, *Geschichte des deutschen Verses*, Bern-München, [1960], p. 69 şi urm.). Despre adaptările germane — de multe ori anisosilabice — ale octosilabului provensal şi francez v. P. Verrier, *Le vers français*, Paris, 1932, vol. III, p. 145 şi urm. (îndeosebi 190 şi urm.) ; despre adaptările germane ale alexandrinului : v. *ibid.*, vol. III p. 263 şi urm. Iată două paralele germane pentru „anapestizarea" — cel puţin parţială — a unui vers compus din 3 iambi : „Es war ein König in Thule — gar treu bis an das Grab. — Dem sterbend seine Buhle — *Einen goldnen Becher gab*" (Goethe) ; „Aus meinen Thränen spriessen — *Viel blühende Blumen hervor*" (Heine). Realizările citate prezintă schemele următoare : ∪ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ; ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑.

[35] Forma nu e identică cu versul cel mai popular (δεκαπενταςύλλαβος) al Grecilor moderni.

„păsării Phoenix". Rimele „ascunse" (în *-ar*) au o consonanță mai energică, mai virilă decît cele în *-înt* din primul gazel; e interesant de notat că în ms. 2267 (f. 128–129) aceste cuvinte-rime sînt subliniate cu creion roșu (O. vol. V, p. 483), iar două versuri (13–14) care, într-o anumită măsură, constituie un fel de scuză pentru iubita necredincioasă, sînt barate (tot cu creion roșu). Afară de versurile inițiale:

Eu te-am iubit! îmi pare-un veac, tu nici măcar din cînd în cînd
Și nici ai vrut să alinezi al meu amar din cînd în cînd...

cele mai sugestive sînt acelea care evocă figura slabă și păcătoasă, dar cu atît mai omenească a iubitei (vers. 8–14):

O, spune-mi, suflet dulce, tu,| pe care-atîta l-am iubit,
Dac-ai aflat| în calea ta| vrun *solitar*| din cînd în cînd,
Care de-adîncul meu amor| atîta de nemărginit
Măcar ca-n vis| să-ți fi adus| aminte *iar*| din cînd în cînd.
Nu! Ai trecut| din mîni în mîni| prin toți acei| oameni de rînd,
Tu, trupul tău| cel dulce plin| le-ai dat în *dar*| din cînd în cînd,
Cu al tău suflet așa cald| ș-adormitor| nu i-ai atins,
O, și nici unul| n-a-nțeles| atîta *har*| din cînd în cînd...

Unele versuri se disting prin accentul lor deosebit de tragic:

O, iubeam umbra ta și tot| ce e în tine, tot ce ești
Și astăzi dacă mă gîndesc,| nebunesc *iar* din cînd în cînd.

În ciuda despărțirii, fixația sentimentală nu se slăbește:

Tot te mai văz| naintea mea| plutind ca-n vis,| pierdută da,
Cu buze supte, c-un obraz| ca și de *var*,| din cînd în cînd.
Pasărea Phoenix, numai ea,| răsare din| cenușa ei,
Dar oameni| ce se mistuiesc| nu mai *răsar*| din cînd în cînd...

Emistihurile octosilabice care se împart după schema 5 + 3 (ex. „Dar vai | pierdută | astăzi ești...") ne obligă să ne gîndim la imnurile ambroziene din evul mediu (ca „Vexilla regios prodeunt"); de fapt și acest gazel este, ca unele poezii de Baudelaire, un imn extatic la femeia fatală care t r e b u i e iubită.

Noi undele crețe...

Din grupul poeziilor cu teme marine cele mai cunoscute sînt postumele *Stelele-n cer* (1879) și *Dintre sute de catarge* (1880) care, precum a constatat-o și D. Caracostea, „au intrat repede în circulație prin farmecul lor muzical" (*Arta*, p. 219). De fapt, în amîndouă cazurile ne uimește și azi naturalețea cu

care Eminescu știa să mînuiască nu numai ritmurile cele mai variate, ci și rimele de 1, 2, 3 și chiar 4 silabe. Odinioară Heliade contestase posibilitatea de a făuri versuri armonioase cu rime de 4 silabe [36]. Cu toate acestea, dacă s-ar suprima din cunoscuta poezie eminesciană tocmai rimele de 4 silabe, s-ar pierde mult din farmecul cu care ne-am obișnuit. Iată două strofe în original și în recenta traducere germană a lui Manfred Rand [37]:

De-i goni fie norocul,
Fie ide*alurile*,
Te urmează în tot locul
Vînturile, *valurile*.
Ne-nțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate *cînturile*,
Zboară veșnic, îngînîndu-l
Valurile, *vînturile*.

Alle, die an Träumen hangen
deren Ziele Segel schwellen,
werden überall gefangen
von den Winden, von den Wellen.
Wirst wohl nimmer den Gedanken,
der dein Lied beseelt, ergründen
ahnest ewig ihn nun schunken
in den Wellen, in den Winden.

Traducerea contemporană în care rimele „bisdrucciole" (⏑ ⏑ ⏑) nu s-au păstrat, arată bine, cît de greu s-ar putea reda farmecul acestor versuri fără clauzula lor particulară în care fiecare rimă constituie un mic „*descrescendo*", deși, spre sfîrșitul cuvîntului, intonația se ridică puțin. Pentru a dovedi că, în cazul acesta, și „*descrescendo*"-ul rimelor este un mijloc de expresie, iată o strofă din cele inedite:

Și menit sînt să n-am parte
A ajunge *malurile*
Căci mă duc tot mai departe
Vînturile, *valurile*.

Fiecare perioadă de 2 versuri se termină deci prin formula ⏑ ⏑ ⏑ (peon I), iar aceasta nu poate fi înlocuită nici de „ditrohei" (⏑ ⏑ ⏑ ⏑: „Segel schwellen"), nici de peonul al treilea ⏑ ⏑ ⏑ ⏑: „in den *W*ellen, in den *Win*den").

Totodată să nu pierdem din vedere nici faptul că expresivitatea strofelor în care refrenul este „Valurile, vînturile", ne conduce din nou în sfera diferitelor funcții ale vocalei *î*. În plus, aruncînd o privire pe variantele poeziei, ajungem la concluzia că, după toate probabilitățile, ultima strofă nici n-a fost bine înțeleasă de traducătorul german. Cu totul nemotivată este mai ales fraza: „Wirst wohl nimmer den Gedanken / der dein Lied beseelt, ergründet". De fapt fraza eminesciană se referă la n e î n ț e l e g e r e a contemporanilor [38], de care poetul se ferește refugiindu-se în sînul naturii și sperînd că posteritatea

[36] „Limba romînă — scrisese el — are vorbe intonate pînă la a treia silabă înainte de ultima, ca la *oamenilor*, *tunetele* ... Acestea pot forma cezura sau încheia jumătatea de vers. A-și face însă un poet printr-însele rimele sale, este nu numai foarte dificil, ci și foarte monoton" (*Cursu*, vol. I, p. LXIX).

[37] Comp. M. Eminescu, *Gedichte*, București, 1955, p. 186, reprodus de Hermann Pongs, *Das kleine Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart, 1958, p. 445—446.

[38] Despre „geniul", așa cum înțelegea această noțiune Eminescu în epoca sa de maturitate, vezi și considerațiile lui Călinescu (SCILF, VII, p. 40): „Geniul este omul superior n e î n ț e l e s d e c o n t e m p o r a n i, osîndit la o suferință inerentă esenței sale".

la care numele său va ajunge purtat de „valuri" şi de „vînturi" se va arăta mai recunoscătoare faţă de el. Pentru aceste motive, versiunii lui Manfred Rand, i-am prefera pe aceea a unei traducătoare mai puţin cunoscute, Annie Leonhardt (care mi s-a comunicat în manuscris); în acest caz strofa finală sună astfel :

Unverstanden bleibt der Sinn,
Der in deinem *Lied zu finden.*
Ewig, gleitet es dahin —
Auf den Wellen, *mit den Winden.*

Imaginea naturii consolatoare revine şi în numeroase variante cu rime în *-înturile* [39], ca de obicei, în primele încercări gîndirea fundamentală se comunică cu mai multă simplitate şi spontaneitate. Iată cîteva variante deosebit de semnificative (O. vol. V, p. 419) :

E durerea unei vieţe
Ce-mi străbate cînturile...

Preursită este jalea
Ce-mi străbate cînturile
Şi-mi [indesc.] -n toată calea [40]
Valurile, vînturile.

Fără margini <fie> este jalea
Ce-mi străbate cînturile,
De <mă-> le-ngîna toată calea
Valurile, vînturile.

Din cele spuse putem trage o singură concluzie : priveliştea mării sau mai probabil, a unui port a sugerat poetului ideea de a gîndi la soarta sa personală şi la aceea a operei sale; în urma acestor reflexii a reluat o imagine clasică (cf. la Petrarca : „*Passa la nave mia*") [41] : comparaţia vieţii cu o corabie bîntuită de valuri şi de vînturi. În varianta B (O. vol. V, p. 420), care spune mai mult decît orice alt amănunt despre originea psihologică a poeziei, citim aceste strofe :

Peste viaţa-mi sfărîmată
Gonind idealurile
Pe de-apururi vor străbate
Vînturile, valurile

Şi dorinţa după ele
Îmi străbate *cînturile*
Dar mă sfarîmă rebele
Valurile, vînturile

[39] În mod curios, ideea acestor rime pare a fi foarte veche. Într-o mică poezie, de dubioasă autenticitate (*Poetul*, 1865, O. vol. V, p. 689), se citeşte această strofă :

Viaţa [-]apare luminoasă
Înălţîndu-şi cînturile...
Moartea este [-]ntunecoasă
Distrugînd *avînturile.*

După G. G. Ursu rimele de acest tip ar fi de origine folclorică, cf. doina *Jelui-m-aş şi n-am cui*, înregistrată de M. Pompiliu ; „Să le bată vînturi grele, / Vremurile, *vînturile*, / Ca pe mine *gîndurile*" (cf. LL., vol. V, p. 249). Despre geneza şi muzicalitatea poeziei v. încă reflecţiile lui M. Brătucu (LL., vol. VI, p. 172—173) şi articolul meu în VR. 1964, fasc. 4—5, p. 359 şi urm.

[40] Probabil : Şi-mi îngînă-n toată calea.

[41] Vezi şi într-un sonet al lui Asachi : „De la ţermul fatal *vasul purcede*" (*Către planeta mea*).

De ce a trebuit să introducem cu aceste observații analiza ce dorim s-o consacrăm unui mic cîntec de două strofe din *Mureșanu*? Pentru a arăta că, spre sfîrșitul carierei sale, Eminescu se apropia din ce în ce mai mult de poezia simbolistă.[42] Dacă *La steaua* conține încă o alegorie (vezi mai ales ultima strofă, introdusă de formula: „Tot astfel..."), în *Dintre sute de catarge* sîntem dispuși să vedem niște simboluri care, nemaifiind „explicate" *expressis verbis*, par a admite chiar și mai multe interpretări. Mare e ispita să interpretăm tot în mod simbolic și „cîntecul Undelor" care, precum am spus mai sus, e intercalat în poemul dramatic *Mureșanu* (O. vol. IV, p. 307):

UNDELE

(*cîntă*)
Noi undele creţe,
Venim, venim,
În stînci măreţe
Izbim, izbim...

Şi-a noastră suflare
E vînt! e vînt!
Dar naştem pe mare
Un cînt, un cînt!

În legătură cu acest text să facem înainte de toate unele observații, sugerate de cercetările de istorie literară. Din poemul *Mureșanu* (considerat ca „faustian" de Călinescu: *Op.* vol. II, p. 147) posedăm două versiuni: pe cînd prima versiune (1869—1872) are un caracter mai mult patriotic, cu lungi meditații asupra evenimentelor din 1848, versiunea a doua (1876), cu o mai mare bogăție metrică și tematică, adîncește mai ales meditațiile pur subiective ale eroului la numele căruia nu s-a adăugat niciodată prenumele Andrei și care nu mai are nimic comun cu poetul cunoscut din Transilvania. Eroul acestei versiuni e un filozof pesimist care, într-un moment de deznădejde, se îndreaptă la Satan ca și Faust la Mefistofele: „Mărire ție, Satan, de trei ori ai învins!"[43]. După acest monolog urmează o serie de cîntece: mai întîi corul Visurilor (sopran), apoi trei solouri: Somnul (basso), Vîntul (bariton) și Izvorul (tenor). Mureșanu, poate în somn, pleacă pe o mare furtunoasă, dar în apropierea unor insule cerul se înseninează: se aude un glas de corn, iar regele Somn (pe tonul bătrînului Prospero ori al lui Sarastro) prevestește că pe una din aceste insule trăiește un călugăr. Cuvintele regelui se termină cu aceste versuri grave, dar încîntătoare:

Apari, tu, { <soră> / lună }-n cer
Şi fă din vis viaţă, din umbre adevăr!

După aceste evenimente, schițate vag ca într-o feerie, urmează corul Undelor. Pentru a introduce, pe de o parte, un dialog între Delfin și Ondină,

[42] Despre „simbolismul" lui Eminescu v. îndeosebi: D. Caracostea, *Simbolurile lui Eminescu*, MSL, Ser. III, t. IX, p. 151 și urm.
[43] Rămîne de precizat dacă Eminescu cunoștea *Inno a Satana*, vestita odă a lui Carducci.

pe de altă parte, cîntecul Sirenei (comp. cu *Glossă*: „Cu un cîntec de Sirenă . . .''). Să ne oprim aici, adăugînd numai un singur fapt: în fragmentul din 1876 Mureşanu nici nu mai revine [!], iar călugărul despre care povestea regele Somn, apare ca un adorator al Chipului, adică a unei fiinţe misterioase care, în noaptea adîncă, i se arată „din cînd în cînd''. În a doua versiune regăsim deci aceeaşi dedublare a eului pe care am descoperit-o şi în *Luceafărul*: însuşi poetul e atît filozoful pesimist care rosteşte monologul, cît şi călugărul care adoră o arătare [44].

În astfel de împrejurări, cîntecul precitat al Undelor stă în mijlocul fragmentului din 1876 ca un „intermezzo'' liric şi simbolic în care o figură ritmică cunoscută şi din *Mai am un singur dor* (∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪: „În liniştea serii'' — „Noi undele creţe'') se îmbină cu un mic vers format din doi iambi (∪ ⏑ ∪ ⏑ : „Venim, venim''). Forma aceasta pare a proveni din literatura germană; o regăsim în acea piesă (*Vîrful cu dor*) pe care Eminescu începea s-o traducă tocmai în 1876. Iată o strofă în nemţeşte şi în romîneşte (cf. B. Lăzăreanu: *Cu privire la: Eminescu*. IV. f. d., p. 15, 17):

Wie rieselt und rauschet
Es rings umher,
Mein Herze das lauschet
So träumeschwer

Cum vîjîie, bate
În preajma mea,
Şi inim-ascultă
De visuri grea.

De sigur, poezioara lui Eminescu are şi un sens concret: la prima vedere ne aflăm parcă în faţa unui tablou marin de o concizie neobişnuită. E însă numai atît în aceste admirabile opt versuri? Pentru a răspunde la această întrebare, să ne alegem de călăuză o frază găsită între fragmentele cunoscute sub titlul *Genaia* (cca 1868) [45]: „Cînd a născut Dumnezeu (poezia) cîntecul vînturilor, gîndirea stîncilor, ca omul ce va privi la ele, din ele să formeze ideile sufletului său'' (O. vol. IV, p. 462; vol. V, p. 569). Pentru a înţelege mai bine această frază cam enigmatică, să încercăm a propune o mică îndreptare: „Dumnezeu a născut cîntecul vînturilor . . . (pentru) ca omul . . .'' etc. Cu aceasta am şi ajuns la prima interpretare a cîntecului Undelor. Este foarte probabil că Eminescu cunoştea anumite teorii după care fenomenele din natură, de exemplu murmurul regulat al undelor mării, ar fi inspirat omului simţul ritmului. Tot aşa s-ar putea căuta şi modelul intonaţiei muzicale în vuietul vîntului ori al valurilor. Aceasta ar fi însă o interpretare prea seacă şi prea logică; admitînd-o am putea crede că în cîntecul Undelor se ascunde o întreagă teorie ştiinţifică despre originile cîntului şi poeziei. De aceea nu e fără folos să propunem şi o altă interpretare care ne-a fost sugerată, cel puţin în parte, tocmai de meditaţiile atribuite lui Mureşanu despre soarta omenirii. N-ar fi oare cu putinţă să vedem în aceste „unde creţe'' generaţiile succesive ale omenirii

[44] „Călugărul'' este identic, din punct de vedere psihologic şi tematic, cu acea figura pe care am recunoscut-o (p. 52) într-o variantă a poemului *Amorul unei marmure*.

[45] Între *Genaia* şi versiunea a II-a a poemului *Mureşanu* există o neîndoielnică înrudire textuală: un bizar cîntec monosilabic („Vînt — Gînd — Dee — Fee'' O. vol. IV, p. 461) suna ca „Sînt — Vînt, — Pfing — Fring'' în *Mureşanu*.

care au de luptat cu dificultățile de tot felul ale vieții, înfățișate ca niște „stînci mărețe"? Din eforturile generațiilor ce se succed se naște o enormă năzuință spre progres, un „vînt", și chiar dorul creației estetice: „un cînt, un cînt". Așezînd cîntecul Undelor în această perspectivă, am revenit însă și la ideile juvenile ale lui Eminescu: să nu uităm că aceleași file care ne-au păstrat fragmentele întrunite sub titlul *Genaia* ne-au transmis și această frază măreață (O. vol. IV, p. 462):

„Să proclam * deasupra ruinelor lumii un nou idol: omul".

Ultima elegie:
Mai am un singur dor

Scanned with OKEN Scanner

Puține poezii eminesciene au stîrnit un răsunet atît de larg și de îndelungat ca elegia *Mai am un singur dor*, însoțită și la Maiorescu de trei texte paralele. În jurul acestor texte s-a acumulat de atunci o copioasă literatură, semnalată pe scurt și de Perpessicius (O. vol. III, p. 229–231). Totuși se știe încă relativ puțin despre două probleme: pe de o parte, despre închegarea f o r m e i acestei elegii testamentare, pe de altă parte, despre evoluția t e m e i ei prin labirintul încercărilor strofice cele mai variate. Analiza noastră își propune deci să clarifice în oarecare măsură aceste probleme destul de nebuloase; drept încheiere, vom face cîteva observații asupra admirabilei a r m o n i i (v. Eminescu, *Poezii*, ed. M. Dragomirescu, 1937, p. 287) ce există între toate elementele constitutive ale acestei capodopere.

Forma

Toate variantele acestei elegii se compun, din punct de vedere m e t r i c, din două feluri de versuri: un vers iambic de 6 silabe (A), cu accente ușor variabile pe silabele a 2-a și a 4-a și cu un accent fix pe silaba a 6-a care aduce neapărat o rimă masculină (∪ ⏝ ∪ ⏝ ∪ ⏝). Celălalt metru (B) care intră în aceste perioade de o mare mobilitate (mai bine-zis, de o mare comutabilitate) are tot 6 silabe; totuși, din cauza ritmului:

∪ ⏝ ∪∪ ⏝ ∪

el pare c u c e v a m a i s c u r t decît versul A. Deosebirea de durată are baze fonetice reale, întrucît în versul A găsim 3 iambi întregi, iar în versul B numai 2 1/2, cu un anapest în locul celui de-al doilea iamb. Versurile de tipul B au totdeauna rime feminine.

Inv. 183113

Scanned with OKEN Scanner

Am presupus de mult (v. lucrarea mea : *Le origine italo-greche della versificazione rumena*, Roma, 1939, p. 27, precum și ALH. X, p. 287 și urm.) că metrica elegiei în chestiune e înrudită cu o formă strofică germană destul de rară, devenită celebră printr-un cîntec al lui Mignon la Goethe, în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (IV. Buch, 11. Kap.). Cîntecul în chestiune e comentat în roman în modul următor :

„Er Wilhelm verfiel in eine träumende Sehnsucht, und wie einstimmend mit seinen Empfindungen war das Lied, das eben in dieser Stunde Mignon und der Harfner als ein unregelmässiges Duett (!) mit dem herzlichsten Ausdrucke sangen :

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide !
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich aus Firmament
Nach jener Seite.
Auch der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide !"

Nici forma adoptată de Goethe nu e absolut originală ; făcînd abstracție de virtuozitatea rimelor [1], modelul ei trebuie căutat, după părerea noastră, în poezia italiană și anume într-o combinație binecunoscută de „quinari sdruccioli" (◡ –́ ◡ –́ ◡ ◡ în loc de ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́) și „quinari piani" (◡ –́ ◡ –́ ◡ sau –́ ◡ ◡ –́ ◡); ca exemplu al acestei combinații să cităm vestita barcarolă napolitană, transcrisă de altfel și de Eminescu în ms. 2285, f. 70 (vezi Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 61) :

Sul *mare luccica* | *l'astro d'argento*,
Placida e l'onda | *prospero il vento*,
Venite all'*agile* | bar*chetta mia*,
Santa Lucia, | *Santa Lucia*.

Ca alt exemplu, tratatele de metrică italiană semnalează următoarea strofă a lui Giusti :

Amici, a crapula
Non ci ha chiamati
Uno dei soliti
Ricchi annoiati... [2]

---

[1] Această formă strofică, bazată pe repetiția a două rime (după schema *abab abab abab*) derivă de-a dreptul din poezia provensală medievală : după repertoriul lui István Frank (*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953, p. 41–42, nr. 230), o regăsim chiar și la un trubadur atît de renumit ca Bertrand de Ventadorn. Despre Goethe se știe de mult că era un mare admirator al poeziei provensale ; chiar și „Diez a fost îndemnat de Goethe, cu care s-a întîlnit la Jena, în 1818, să studieze poezia lirică provensală" (v. I. Iordan, *Introducere în studiul limbilor romanice*. Iași, 1932, p. 10).

[2] După Fr. d'Ovidio, cele două versuri mici rezultă probabil din segmentarea endecasilabului de tipul 6 + 5 : „Nel *mezzo* del cam*min* | di *nostra vita*" (*Inf.* 1,1) sau „Ver lo *fiume*

Deosebirile ce există între aceste forme strofice italo-germane şi cele două versuri adoptate de Eminescu sînt de două feluri : pe de o parte, la Eminescu s-a restabilit în mod mai riguros ritmul iambic al versurilor mai lungi (tipul A), pe de altă parte, la începutul versurilor mai scurte s-a mai adăugat o silabă neaccentuată. Noul metru, adică :

$$\cup \underline{/} \cup \cup \underline{/} \cup$$

poate fi considerat ca rezultatul încrucişării a 2 realizări ritmice anterioare :

a) *l'astro d'argento* b) *barchetta mia.*

Adăugînd silaba în chestiune în mod obligatoriu şi fixînd aspectul ritmului în interiorul versului, Eminescu a ajuns — după schema ABAB — la o nouă perioadă metrică pe care el însuşi a notat-o drept model, în ms. 2258 (O. vol. II, p. 250) :

$$\cup - \cup, - \cup - \qquad \cup -, \cup -, \cup -$$

$$\cup - \cup \cup, - \cup \qquad \cup - \cup \cup, - \cup$$

Numeroase versuri ca bunăoară „Ce *dul*ce | mi-ar părea" (O. vol. III, p. 251), o variantă a metrului de tipul A $\cup \underline{/} \cup \underline{/} \cup \underline{/}$, pot fi explicate cu ajutorul schemei $\cup \underline{/} \cup \mid - \cup \underline{/}$, însemnată tot de Eminescu (*loc. cit.*). În cazul din urmă se observă o distincţie precisă, din partea poetului, între ictusul $\underline{/}$ şi ictusul (mai slab) $\underline{\backslash}$. Din toate acestea reiese că poetul a tratat metrul ales cu aceeaşi rigoare ca şi metrii antici pe care îi însemna, de asemenea, adeseori pe marginea manuscriselor sale (v. cele spuse despre *Odă în metru antic*, p. 353). Nu ne vom opri asupra varietăţilor de cezură, care după opinia noastră explică prea puţin farmecul aproape inimitabil al elegiei eminesciene. De sigur avem a face cu un efect complicat care nu s-a închegat de la o zi la alta : aproape 40 de texte eşalonează calea care, de la 1876, a condus la textul publicat de Maiorescu în 1883. Aceste texte prezintă şi din punctul de vedere al formei o mare varietate : ca forme strofice de bază trebuie să semnalăm tipul ABAB şi tipul ABBA. După regulile unor savante permutaţii poetice, Eminescu a mai recurs şi la o altă varietate a catrenelor de bază şi anume la tipul BAAB. Din punctul de vedere al arhitecturii strofice, poetul avea la dispoziţia sa două modele : strofa de 4 versuri (v. cvartetul) şi strofa de 12 versuri (Goethe). S-a decis totuşi pentru 3 tipuri de strofe : I. Strofe de 4 versuri ; II. Strofe de 8 versuri ; III. Strofe de 12 versuri. Toate aceste combinaţii alcătuiesc un sistem strofic din cele mai curioase.

---

real tanto veloce" (*Purg.* 5, 123) (*Versificazione italiana e arte poetica medievale.* Milano, 1910, p. 248 şi urm. ; despre endecasilabii citaţi şi alte versuri asemănătoare v. M. Serretta, *Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca*, Milano, 1938, p. 65, 73—74). Tot d'Ovidio tratează afinitatea acestei combinaţii cu versul falecian („O *quam glorificum Solum sedere* ..."). Ne-am putea gîndi şi la un alexandrin segmentat în două părţi, cu emistihul al doilea redus la 5 silabe ($[\cup \underline{/}] \cup \underline{/} \cup \underline{/} \cup$). Despre posibilităţile concrete ale acestei prescurtări v. P. Verrier, *Les vers français*, Paris, vol. II, p. 145, 200 şi vol. III, p. 280.

I. *Strofe de 4 versuri.* Precum se poate presupune, în acest grup găsim numai variante relativ vechi care reprezintă schemele împrumutate *ABBA* şi ABAB; mai tîrziu va apărea însă tipul BAAB, construit de poet.

1. *Tipul ABBA.* În această formă s-au scris înainte de toate strofele care se găsesc în ms. 2260 (var. a); (O. vol. III, p. 233). Au fost concepute pare-se ca un cîntec al păstorului murind (cf. D. Murărașu, VR. 1964, fasc. 4—5, p. 220):

Pin negre crengi de brad
Se strecură luna
Izvoarele-ntr-una
Din stînci cu zgomot cad...

Spre tine ochi-ntorn
Lumină de lună
Din codri-mi răsună,
Un dulce glas de corn [3]

Același tip e reprezentat de var. b) (O. vol. III, p. 235), de var. I. H[2] (O. vol. III, p. 247) şi de var. III. A (O. vol. III, p. 255); ultimele două se găsesc tot în ms. 2260.

2. *Tipul ABAB.* Tipul goethean al structurii strofice caracterizează mai ales variantele care, după o lungă evoluție, conduc în anii 1882—1883 la textul publicat sub titlul *De-oi adormi...* Din acest grup de variante (I. A-I; II. A—C; III. G, I) alegem ca un text deosebit de curios *Dorința unui Dac* (I. E.), adică un ms. din 1878 (O. vol. III, p. 241):

Cînd voi muri curînd
În liniştea sării
Să mă-ngropați cîntînd
La marginea mării

În strofe asemănătoare e scrisă nu numai varianta *De-oi adormi...*, ci şi *Iar cînd voi fi pămînt.* Din tipul *ABAB* derivă şi variantele „secundare" III L, M (O. vol. III, p. 277) în care vers. 3 e redus la un mic vers de 2 silabe:

Var. L

Cum nu mai am un dor,
Dorința mi-i mare
Să mor
La margini de mare.

Var. M

Mai e un singur dor
Ce-n mine răsare
Să mor
La margini de mare.

Ideea de a prescurta versul al 3-lea putea fi sugerată poetului de o formă strofică franceză reprezentată de poezii atît de cunoscute ca *Ballade à la lune* de Musset şi oda *L'art* de Théophile Gauthier:

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune,
Comme un point sur un i.
. . . . . .

[3] Se poate admite fără rezerve părerea lui Perpessicius: „e din ce în c. mai vădit că prima formă a poeziei purcede din balada tălmăcită, infuzată cu motivul cornului din *Peste vîrfuri* (vol. III, p. 233).

Oui, l'œuvre est plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail.

3. *Tipul BAAB.* Această variaţie originală (v. mai sus) apare relativ tîrziu în textele noastre; var. III. B^{1-2} care o reprezintă s-au scris pe la 1880:

Var. III. B^1	Var. III. B^2
În liniştea serii	În noaptea uitării
Mai am un singur dor,	Peri-va ori ce dor
Să mă lăsaţi să mor	Deci mă lăsaţi să mor
La marginea mării	La marginea mării.

În acelaşi ms. (2277, cf. var. III. H, ms. 2261) găsim şi var. III J pe care Perpessicius îl publică ca „prim strat"; să alăturăm de ea var. III K, adică „al doilea strat" în care vers. 3 e redus la un mic vers de 2 silabe (comp. cu cele spuse mai sus despre o formă strofică inspirată poate de Gauthier):

Var. III. J	Var. III. K
De noaptea uitării	De noaptea uitării
Îmi e atît de dor	Îmi e atît de dor
Încît aş vrea să mor	Să mor
La marginea mării	La marginea mării

Tot din tipul *BAAB* derivă un text curios (var. III. N. — O. III, 278) pe care, cu micul său vers final, îl putem considera ca o variantă derivată din III. K. În acest caz 3 versuri aparţin tipului B: iar ultimul vers reia clauzula celui de-al treilea vers:

Şi jalea mi-i mare	∪ / — ∪ ∪ / — ∪
Ş-atîta mi-i dor,	∪ / — ∪ ∪ / —
La margini de mare	∪ / — ∪ ∪ / — ∪
Să mor	∪ / —

II. *Strofe de 8 versuri.* Toate variantele care — deşi scrise încă în strofe de 4 versuri — prezintă o alternanţă regulată a două tipuri de strofe, sînt numai încercări de tranziţie. Strofele de 8 versuri s-au format din combinaţiile tipurilor înşirate mai sus. Nu toate variaţiile posibile (în mod teoretic: 6) sînt atestate; într-o schemă strofică regăsim numai perioadele împrumutate, iar în altele două figurează şi schema BAAB.

1. *Tipul ABBA + ABAB.* Varianta I. H care reprezintă acest tip se găseşte în ms.-ul 2260 şi datează aproximativ din anul 1882:

De voi muri curînd
În liniştea serii —
La marginea mării

Săpaţi-mi un mormînt
Nu voi sicriu bogat
Podoabe şi flamuri —
Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri

2. *Tipul ABBA + BAAB* e mai interesant: atestat de var. III. C[1] (ms. 2277, O. vol. III, p. 258)[4], el prezintă o grupare strofică de cîte 8 versuri, iar strofele (în total 5) sînt numerotate:

1

Spre-a stinge-atîta amor
În noaptea uitării,
La marginea mării
Eu aş dori să mor
Nu-mi trebuie flamuri,
Nu voi sicriu bogat,
Ci-mi împletiţi un pat
Din tinere ramuri.

2

Să-mi fie somnul lin
Şi codrul aproape
Seninele ape
Să aibă-un cer senin
Izvoarele-ntr-una
Pe cînd un zgomot cad,
Prin vîrfuri lungi de brad
Alunece luna.

Dispoziţia de faţă a versurilor, făcute de poetul însuşi, arată clar că în anumite momente Eminescu se gîndea de fapt la crearea unei strofe de 8 versuri.

3. *Tipul BAAB + ABBA* e atestat şi el într-un singur caz: în ms. 2277 (care datează aprox. din anii 1880—1881). Această variantă (III. B[2], O. vol. III, p. 257) e un fragment care se compune numai din 5 strofe; iată începutul:

În noaptea uitării
Perit-au ori ce dor
Deci mă lăsaţi să mor
La marginea mării

Nu voi sicriu bogat
Nu-mi trebuie flamuri
Din tinere ramuri
Să-mi împletiţi un pat

III. *Strofe de 12 versuri.* După toate probabilităţile prototipul acestor strofe lungi e de căutat la Goethe; deosebirea rezultă din faptul că la el fiecare strofă se compune din perioade de aceeaşi structură (*ABAB*) pe cînd la Eminescu cele trei forme de bază (*ABAB, ABBA, BAAB*) intră în diferite combinaţii heterometrice. Nu s-au păstrat nici rimele mînuite cu o adevărată virtuozitate: pe cînd în cîntecul lui Mignon găsim 6 rime de tipul *kennt* şi 6 rime de tipul *leide*, la Eminescu fiecare catren îşi are rimele sale caracteristice. Atît rimele, cît şi cezurile dau versurilor eminesciene o mare varietate.

1. *Tipul BAAB + ABBA + ABAB.* Singurul exemplu e oferit de var. III A[1], păstrată în ms. 2260 (O. vol. III, p. 255); catrenele nu sînt încă reunite:

În liniştea serii
Atîta mi-e de dor
Să mă duceţi să mor
La marginea mării

Nu voi sicriu bogat
Podoabe şi flamuri
Din tinere ramuri
Să-mi împletiţi un pat

[4] Vezi studiul lui N. Iorga, *Eminescu veşnic nou cu toate împrumuturile*, în *Cuget clar*, IV, p. 7 (24 august 1939): „în sfîrşit e o variantă nouă din imnul veşnicii linişti...".

Să-mi fie codrul lin
Şi codrul aproape
Să am un cer senin
Pe-adîncile ape

2. *Tipul ABAB + ABBA + BAAB.* S-a obţinut prin păstrarea părţii centrale din tipul precedent şi prin intervertirea celor două părţi laterale. Această schemă pe care o putem numi definitivă (v. *Mai am un singur dor*, precum şi var. *Nu voi sicriu bogat*, IV. A—B din anii 1882—1883) e reprezentată de un lung şir de variante de la III. C^1 pînă la III. F (1881—1882). Textele C^{1-2} şi D^4 se împart încă în catrene, iar în celelalte apare deja strofa de 12 versuri.

Să citäm var. $D,^1$ iar alături de ea var. F care e identică cu textul definitiv :

Var. D^1	Var. F (= textul definitiv)
	<Şi de mai am>
Ah mi-e atît de dor	Mai am <vr-un > un singur dor[:]
De noaptea uitării	În liniştea serii
Încît doresc să mor	Să mă <duceţi> lăsaţi să mor
La marginea mării	La marginea mării ;
Nu voi sicriu bogat	Să-mi fie somnul lin
Nu-mi trebuie flamuri	Şi codrul aproape,
Din tinere ramuri	Pe-ntinsele ape
Să-mi împletiţi un pat	Să am un cer senin ;
Mişcatelor ape	Nu-mi trebuie flamuri,
Lucesc-un cer senin	Nu voi sicriu bogat,
Să-mi fie somnul lin	Ci-mi împletiţi un pat
Şi codrul aproape	Din tinere ramuri.

Schema *ABAB + ABBA + BAAB* a asigurat poeziei forma cea mai armonioasă care totodată, din întîmplare, oglindeşte şi cronologia „motivelor ritmice". Schema *ABAB* (1—4) e împrumutată din poezia italiană şi de la Goethe, schema *ABBA* (5—8) e luată, probabil, de la alţi poeţi germani din secolul al XIX-lea, iar schema *BAAB* se datoreşte — ca şi această combinaţie strofică de 12 versuri — poetului însuşi (cf. şi consideraţiile expuse de autor în *Acta Ling. Hung.*, X, p. 287—305).

Tematica

După părerea noastră, la început (v. var. a—b, O. vol. III, p. 233—235) poezia nici n-a avut un caracter testamentar ; ne-am gîndi mai mult la monologul unui păstor în ora morţii sau la o meditaţie concepută la lumina lunii undeva în munţi, poate într-un cimitir. Dacă primele ciorne datează într-adevăr

din anul 1876, sîntem în preajma datei cînd a murit mama poetului și cînd impresiile cîștigate în timpul înmormîntării (v. reflexiile noastre despre *O, mamă...*) au reînnoit și nostalgia față de iubita moartă a cărei figură dăinuia în imaginația poetului. În cadrul acestui ritm (ABBA) pătrund deci niște duioase motive autobiografice (var. a);

Și-ncet în minte-mi bat
Trecutele vremuri
De ce te cutremuri
Cînd eu în ochi îți cat

Te țin sub {<vechiul tei> / crengi de fag}
Pe-al brațelor leagăn
Iar apele tragăn'
Un dulce cînt cu drag

A lampei mari de bronz
Lucire {<de nuntă> / curată}
Frumoasă te-arată
Ascunsă-n perii blonzi

În var. b) nu mai apare iubita. Totuși acest text constituie un suspin nu mai puțin nostalgic : unele versuri (19—20 : „Se scutură creanga / De-al toamnei rece vînt") preludează direct la *O, mamă...* (4 : „Se scutură salcîmii de toamnă și de vînt"), iar ultimele versuri, de un caracter pur descriptiv, traduc în limba eminesciană un motiv goethean („Allein und abgetrennt Von aller Freude")

Trecut-au ca un vis
Durere și zbucium
La sunet de bucium
Ascult cu ochiu-nchis

Nu sîntem departe nici de figura ciobanului care, după „cvartetul final" al piesei citate (p. 396), avea să moară în munți ; în deosebi ultimele versuri pe care le-am citat sună ca un cîntec de adio al ciobanului murind. Le regăsim aproape neschimbate în varianta I. A care, din punct de vedere ritmic, marchează reîntoarcerea la tipul *ABAB*, adică la tradițiile goetheene. De acum înainte, în textura variantelor — seria încununată de poemul *De-oi adormi...* (I.A—I) — predomină ideea unei înmormîntări extrem de simple, fără pompă convențională, dar neapărat „la marginea mării" [5]. Cum se întîmplă și în alte ocazii, poetul pare a renunța la ceremonia funebră ortodoxă ceea ce explică bine și titlul variantei I.E. : *Dorința unui Dac.* Să citățm un text vechi, varianta I.A (O. III, p. 236) :

De voi muri curînd
În liniștea serei
Să mă duceți vă rog
La marginea mării

Și nu-n sicriu bogat
Pe-o mreajă de ramuri
Și nici să văz în jur
Lumine și flamuri

[5] După cronologia stabilită de Perpessicius, var. I. A. datează din 1878, adică din anul în care congresul din Berlin a decis de soarta Dobrogei. Ar fi de examinat dacă ideea de a-și căuta un mormînt *la marginea mării* nu poate fi pusă în legătură cu acest fapt istoric. N-a făcut oare în acest an poetul chiar și o călătorie în Dobrogea? Ipoteza aceasta e cu atît mai probabilă cu cît în luna mai(?) 1879 Eminescu pare a fi propus lui Mite Kremnitz „să fugă cu el în Dobrogea" (v. Maiorescu, *Însemnări*, vol. I, p. 324, citate de E. Lovinescu *T. Maiorescu*, 1940, vol. II, p. 95).

Scanned with OKEN Scanner

Totodată amintirile referitoare la cadrul muntos încep să se estompeze; ca şi cum ele ar apărea numai c a u n f e l d e h a l u c i n a ţ i e:

Cînd ochii mi-i întorn
La albele unde
Un dulce glas de corn
La mine pătrunde

Făclii mii strălucesc
Din codri pe dealuri
De groapă-mi se izbesc
Şi vînturi şi valuri

Variantele I.B–D arată o altă încercare: tot ceea ce îşi doreşte poetul e expus l a p e r s o a n a a 2-a: s-ar părea că natura (sau soarta?) ar vrea să-l mîngîie pe cel care odihneşte pentru vecie; iată cîteva versuri din var. I.B.:

<Cînd> / Şi } vei muri <-n> curînd
Copil al durerii
Te-om îngropa sunînd
La marginea mării

Şi nici te vom jăli
Cu *f*acle şi *f*lamuri
Coşciug ţi-om împleti
Din verzile ramuri

La sfîrşitul textului ne surprinde un tablou într-adevăr „mioritic”:

Spre tine toate-ntorn
Din ceruri, din unde
Spre tine glas de corn
Din codri pătrunde

Spre tine strălucesc
Mii focuri pe dealuri
De-al tău mormînt izbesc
Eternele valuri

Şi stele tremurînd
Prin negrele cetini
Şi ceruri şi pămînt
Să-ţi fie prieteni

În textul I.E¹ (1879) apare deodată figura unei iubite vii (Veronica?): apariţia ei se asociază cu rimele *veşted / creştet*. Sîntem din nou în sfera poeziei *O, mamă...* (cf. strofa 2), iar în ce priveşte textul, din el posedăm două variante foarte semnificative pe care le vom numi I.E¹a şi I.E¹b.

Iată strofele ce se referă la iubită:

Var. I. E¹ a

Iar tu iubita mea
Văzîndu-mă *veşted*[6]
Tu nu [mai?] în genunchi
Nu-mi plînge la *creştet*

Var. I. E¹ b

Iar tu iubita mea
Nu-mi plînge la *creştet*
Din tei un ram îmi ia
Ci care-i *mai veşted*

[6] „Adjectivul *veşted* nu se aplică în general unui om; în *Vîrful cu dor*, tradus de Eminescu, găsim totuşi următoarele versuri: „Văzînd în moarte-ntins Copilul său *veşted*” (v. comentariul lui D. Murăraşu, VR. 1964, fasc. 4–5, p. 222).

Alături să-mi îngropi
Iubito o ghindă
De-asupra negrei gropi
În sus să se-ntindă
Să simt cum trupul meu
Crescînd, îl umbreşte
La capu-mi să-l îngropi
Iubito, aice
Din ochii tăi doi stropi
Asupră-i să pice
Simţind cum trupul meu
Asupră-mi umbreşte
Eu voi dormi mereu
Mereu el va creşte [7]

Împreună cu strofa de 8 versuri de tipul *ABBA + ABAB* (I.H, ms. 2260) apare încă un motiv („glasul frunzelor de toamnă") care va trece în toate textele definitive:

Şi nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la *creştet*
Doar codrul vînt să dea [8]
Frunzişului *veşted*

În unele variante tîrzii, ca bunăoară în III.D[4], scrisă în strofe de 12 versuri construite după schema *ABAB + ABBA + BAAB* (v. mai sus, tipul III. 2), reapare încă o dată icoana iubitei moarte; în cazul acesta poetul a recurs la anumite simboluri pe care le cunoaştem atît din *Melancolie*, cît şi din sonetul *Veneţia*. Deodată înţelegem, de ce cadrul înmormîntării trebuie să fie închipuit nu undeva în munţi, ci — pe malul mării. Cele două strofe mari pe care le citäm în această ordine de idei, deşi sînt încă scrise în catrene, merită să servească de comentariu la strofa 3 din *Mai am un singur dor*:

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte

Cu-a lui dureri adînci
Oceanul la maluri
Cu braţe de valuri
S-o atîrna de stînci

Căci sînu-i pătrunse
Stăpîna nopţii reci
De el iubita-n veci
În veci neajunsă

Ca mine geme mult
Se farmă de patemi
Dar n-o să-l mai ascult
În singurătate-mi

Luceferi ce răsar
Din umbre de cetini
Fiindu-mi prieteni
O să-mi zîmbească iar

Cînd totul va trece
N-o să mai voi să ud
C-un plîns amar şi crud
O marmură rece

Din observaţiile noastre, deşi am examinat un număr foarte restrîns de variante, reiese clar că există un fel de paralelism între evoluţia formei şi aceea a gîndirilor. Examinînd cu atenţie trecerile succesive de la o formă strofică la alta, ajungem la concluzia că aproape fiecărei forme noi îi corespunde şi ivirea unor motive pînă atunci neutilizate. Trecerea de la catrenele de tipul ABBA

[7] Comp. cu refrenul poeziei *O, mamă...* care datează exact din acelaşi an (1879).
[8] Cf. I. I, v. 23: „Doar *moartea glas* să dea".

la tipul ABAB (I.A) ne aduce prima formulare cu caracter testamentar a ideilor principale; primele atestări ale strofelor de 8 silabe (v. var. I.H: *ABBA +ABAB*) se asociază, destul de neașteptat, cu motivul „*Și nime-n urma mea Nu-mi plîngă la creștet*"; în sfîrșit, cînd apare strofa de 12 versuri (v. var. III, D[1-3]), începe o evoluție care va conduce (v. de pildă var. III.F) la o grupare tripartită a gîndirilor: strofa I: „Mai am un singur dor..."; strofa a II-a: „Și nime-n urma mea..."; strofa a III-a: „Cum n-oi mai fi pribeag...". Tot atunci se cristalizează și versurile finale ale strofelor: I: „Din tinere ramuri"; II: „Și-și scuture creanga"; III: „În singurătate-mi".

Se înțelege de la sine că această tematică, cu ramificațiile și complexitatea ei, aparține exclusiv poetului; prin urmare, nu e de loc sigur că avem a face cu motive împrumutate fie de la Properțiu [9], fie de la Ronsard [10]. Totuși ar fi o greșeală să pierdem din vedere posibilitatea ca îmbinarea a două motive caracteristice (renunțare la compătimirea unei femei iubite, consolarea primită din partea naturii) să fi rezultat din asimilarea — aproape inconștientă — a unei poezii de Justinus Kerner, publicată în romînește de Maiorescu în vestitul său studiu despre *Poezia romînă* (*Critice*, vol. I, p. 42). Acest model pînă acum nesemnalat merită să fie din nou examinat în traducerea din 1867:

Sängers Trost	*Consolațiune*
Weint auch einst kein Liebchen	Și dacă nici o iubită
Thränen auf mein Grab;	La moarte-mi nu va jeli,
Träufeln doch die Blumen	Cu roua totuși florile
Milden Thau hinab;	Mormîntu-mi vor stropi.
Weilt an ihm kein Wandrer	D'n trecători dacă nici unul
Im Vorüberziehn;	La el nu va privi,
Blickt auf seiner Reise	A lunei rază călătoare
Doch der Mond dahin.	Cu dor se va opri.
Denkt auf diesen Fluren	Și dacă pe acest pămînt
Bald kein Erd'ner mein;	Mă va uita oricine,
Denkt doch rein die Aue	Dumbrava și cîmpiile
Und der stille Hain.	Se vor gîndi la mine.
Blumen, Hain und Aue,	Căci și cîmpia și dumbrava
Stern und Mondenlicht,	Și florile și luna
Die ich sang, vergessen	De-al lor poet își vor aduce
Ihers Sängers nicht.	Aminte totdeauna.

Iată acum, după aceste strofe traduse sub o influență vădită a metricei germane „heinizante", patru strofe din var. I.H. în care îmbinarea

[9] Ideea unei înmormîntări extrem de simple se regăsește în elegia XIII din cartea II (v. Călinescu, *Op.*, vol. II, p. 39—42; C. Balmuș, *Eminescu și Properțiu*, în VR, 1958, nr. 5—6).

[10] Cf. ideea banală de a planta un copac deasupra mormîntului în elegia *L'élection de son sépulcre* a lui Ronsard (N. I. Apostolescu, *L'influence des romantiques...*, p. 398—399).

acelorași două motive apare pentru prima dată. Citatul e luat din var. I.H 2°, redactată în catrene uniforme după schema *ABBA* (O. vol. III, p. 247):

Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet
Frunzișului veșted
Pădurea vînt să-i dea

Să văz îmbătrînind
Pădurile-n dealuri —
Eternele valuri
S-or frămînta izbind

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
Aduceri aminte
M-or troieni cu drag

Luceferi ce răsar
<În> / Din } umbra de cetini,
<Să-mi fie> / Zîmbească-mi } prieteni
Peste-al meu stins amar

Asemănările sînt de fapt impresionante; totuși ar fi greu să spunem ultimul cuvînt despre filiația motivelor, poezia sentimentală a lui Kerner fiind cu totul altceva decît vasta viziune eminesciană cu „eternele-i valuri și cu luceferii răsărind în „umbra de cetini" pentru a priveghia nemurirea dobîndită de versurile poetului.

Armonia

Istoricii literaturii romîne au apreciat de nenumărate ori muzicalitatea ultimei elegii „a cărei tehnică", scrie Perpessicius, „ni se pare că ține de canoanele artei melodice" (O. vol. III, p. 230). Să trecem acum în revistă cîteva componente ale acestei muzicalități, examinînd pe rînd, ca de obicei, toate straturile lingvistice și stilistice.

Din punctul de vedere al foneticii stilistice să ne mărginim la analiza a patru catrene (vers. 1—4, 5—8, 21—24, 33—36). Primul catren e caracterizat de rimele *dor / serii* (*sării*?)[11] *mor / mării*. Astfel de opoziții de timbre sumbre și clare sînt frecvente la Eminescu (vezi și p. 22); trebuie însă să remarcăm că în acest caz plăsmuirea pleca de la constanța rimelor mai clare, iar cele sumbre s-au găsit numai în urma unei lungi serii de încercări. Primele versiuni (în parte încă cu rimele *xaxa*) sunau astfel:

Var. I. Aa

De voi muri curînd
În liniștea serii
Să mă duceți vă rog
La marginea mării

Var. I. ab

De voi muri vă rog
Ca-n liniștea serii
Să-mi căutați un loc
La marginea mării

Cuvintele *rog / loc* făcea deja parte dintr-o alternanță regulată a vocalelor sumbre și clare; totuși asonanțele acestea nu erau de loc satisfăcătoare. Au

[11] Lecțiunea *sării* e admisă și de L. Rusu în *Estetica poeziei lirice*, ed. 2-a, Buc., 1944, p. 226 cf. și O. vol. III, p. 241, 246, 250, 253.

și fost aproape imediat sacrificate pentru a-și ceda locul unor consonante în *-înd*, sugerate de cuvîntul *curînd* din primul vers. Să semnalăm deci cîteva soluții încercate, dar abandonate pe rînd: „De voi muri *curînd*... Să mă duceți *cîntînd*" (I.A) [12]. „Cînd vei muri *plîngînd* Copil al durerii Te-or îngropa sunînd! La marginea mării" (I.C); „Precum muri și *curînd*... Te-om duce noi *cîntînd*" (I.D); „De voi muri *curînd*... Să mă duceți tăcînd..." (I.F). Începînd cu var. I.H. apar asonantele *curînd / mormînt* în cadrul schemei *ABBA*: „De voi muri *curînd* În liniștea serii — La *m*arginea *m*ării Săpați-*mi* un *mormînt*". Rimele de tipul *dor / mor* erau însă de preferat nu numai pentru timbrul vocalei lor, ci și din cauză că ele se terminau cu *r*, deci se încadrau bine în tendința generală de a asigura acestui „cantabile" o sonoritate cît mai mare. Variantele de tipul III.A (v. mai sus) prezintă deci rimele cunoscute din textul definitiv, deși aproape paralel cu aceste încercări apar și rimele *amor / mor* prin care se precizează de la început motivul psihologic al căutării Nirvanei: „Spre-a stinge-atît *amor* În noaptea uitării..." (III. C[1]). În unele variante aceeași formulă s-a prefăcut în propoziție finală: „Ca-n noaptea uitării. Să sting atît *amor* — Să piară acest *amor*..." (*ibid.*). Toate aceste ciorne sînt însă mult mai puțin importante decît textul B. III[1] din care derivă și textul definitiv: „În liniștea serii *M*ai *am* un singur *dor*, Să mă lăsați să *mor* La *m*arginea *m*ării". Murmurul blînd al aliterației labiale caracterizează atît această variantă, cît și textul definitiv; să mai adăugăm că în anumite variante „secundare", adică în acelea unde unul din versurile de tipul *A* e redus la un mic vers de 2 silabe (v. mai sus), aliterațiile cu *m* se acumulează și mai mult, dînd întregii strofe inițiale — ca și multor altor poezii (vezi p. 246) — aspectul unui „cîntec cu gura-nchisă": „Cu*m* nu *m*ai a*m* un dor, Dorința *m*i-i *m*are Să *m*or La *m*argini de *m*are" (III.L.). Din astfel de variante care arată din nou afinitățile poeziei eminesciene cu „muzica pură" nu putem trage decît o singură concluzie: efectele de armonie acustică pe care le găsim în textele cele mai mature nu sînt nici ele întîmplătoare, ci rezultă din năzuința de a crea o atmosferă cît se poate de sugestivă, plină de vibrații magice [13].

Să trecem acum la analiza versurilor 5—8 unde, drept concluzie, apare „un cer senin" [14]. În textul definitiv expresia *somnul lin* se asociază cu apariția cerului senin de seară și numai de departe, p r i n v ă l u l a m i n t i r i l o r, apare umbra codrilor. În aceste patru versuri motivul principal e fără îndoială

---

[12] Cf. o variantă „răzleață" la *Peste vîrfuri*: „O auzi *sunînd* Pe cărări un corn Fă-mi un semn *curînd* Să mă-ntorn" (O. vol. III, p. 175).

[13] Citind astfel de versuri pline de efectele acustice cele mai variate — și scrise tocmai în preajma anului 1880 — ne-am putea întreba dacă n-a fost cumva preocupat și Eminescu atins de acele năzuințe „instrumentaliste" sub influența cărora Macedonski a publicat, în 1880, primele sale poezii „simboliste-instrumentaliste" (ca bunăoară *În arcane de pădure*, v. ed. Vianu, vol. I, p. 426). Problema ar merita să facă subiectul unei cercetări aparte; deocamdată pare probabil că muzicalitatea versului eminescian — în afară de anumite tendințe înnăscute de o importanță decisivă — stă în legătură mai mult cu aspirațiile muzicale ale romantismului german (pe care le cunoscuse bine chiar și Victor Hugo). De altfel și din punctul de vedere al acestei muzicalități strîns legate de conținut există o mare asemănare între est tica eminesciană și arta lui Lermontov (despre așa-zisele *„ефирные стихи"*, adică „versuri eterice" ale acestuia v. îndeosebi L. Pumlianski: *Стиховая речь Лермонтова*, în *Литературное наследство*, vol. XLIII—XLIV, p. 403 și urm.).

[14] Comp. cu versurile lui Goethe în cîntecul citat al lui Mignon: „Seh ich aus *Firmament* Nach aller Seite".

seninătatea cerului; totuşi în varianta A acest motiv apare încă fără particularităţile de fonetică expresivă care îl vor caracteriza mai tîrziu; avem de a face mai mult cu o antiteză expresivă: „Şi nici un văl nu cer Să văd prin pleoape Privind înaltul cer Adîncile ape". Rimele terminate cu silaba *-in* apar doar în var. I.B. care, precum am arătat mai sus, e prima variantă scrisă la persoana a doua. Din acest text posedăm trei subvariante atestînd o perfecţionare neîntreruptă a nuanţelor; să relevăm în primul text un „enjambement" deosebit de expresiv:

Să-ţi fie muntele	Să-ţi fie somnul *lin*	Să-ţi fie somnul *lin*
Şi codrul aproape	Şi codrul aproape	Şi codrul aproape
Şi cerul *cînte* * *în*	Să fie cer *senin*	Să aibi un cer *senin*
Adîncile * *ape*	Adîncilor ape	Pe-*adîncele* ape

Ceva mai tîrziu, în *Dorinţa unui Dac* (I.E) se reunesc aproape toate elementele textului definitiv; totuşi în această fază nu s-a găsit încă epitetul *întinsele* pentru *ape*, nici cuvîntul *senin* — concluzia catrenului — nu stă încă la sfîrşitul strofei: „Să-mi fie somnul *lin* Şi codrul aproape Să am un cer *senin* Pe-adîncile ape". Ordinea definitivă a versurilor începe să se cristalizeze în var. I.H, unde cuvîntul *senin* e aşezat la sfîrşitul catrenului: „Să-mi fie somnul *lin* Şi codrul aproape — Pe-adîncile ape Să am un cer *senin*". Aceeaşi construcţie revine şi în variantele III. A—A^2. Cu toate acestea se vor mai produce numeroase şovăiri; dintre celelalte ciorne să amintim numai varianta III.C^2 care — ca şi varianta III.D^4 — sugerează atît de precis ideea că codrul nu e aproape decît în vis:

Seninele ape
Să aibă cer *senin*,
Să-mi fie somnul *lin*
Şi codrul aproape.

Seninele ape se mai prefac în „*Mişcatelor* ape" (III.D^1) ori în „*Bătrînele* ape" (III.H); numai în varianta III.D^2 se iveşte epitetul definitiv: „Pe-*ntinsele* ape Să am un cer *senin*". Aceste epitete sugestive — mulţumită vocalelor clare pe care le conţin — s-au păstrat şi în încercările pe care le-am numit, din cauza formei lor aberante, „variante secundare". Variantele III.L şi M prezintă soluţiile următoare: „Să-mi fie codrul *lin* Şi codrul aproape *Senin* < Pe-*eternele* > Pe-*ntinsele* ape". Ca şi mai sus, aceste „variante secundare" ne pot servi de mijloc de control: în ele s-au păstrat elementele cele mai muzicale ale viziunii, adică acelea la care poetul în nici un caz nu putea renunţa.

Din motivul următor (vers. 21—24), caracterizat de rimele *talanga / creanga*, textele publicate de mult ne oferă două variante; una reprezintă, din punct de vedere metric, tipul ABAB, iar alta tipul *BAAB*:

IAR CÎND VOI FI PĂMÎNT	*MAI AM UN SINGUR DOR*
S-aud pe valuri vînt,	Pătrunză *talanga*
Din munte *talanga*,	Al serii rece vînt,
Deasupra-mi teiul sfînt	Deasupra-mi teiul sfînt
Să-şi scuture *creanga*.	Să-şi scuture *creanga*.

În acest caz avem de a face cu un motiv „arhaic" care datează încă din 1876: îl regăsim chiar și în varianta b). Pentru a înțelege mai bine situația trebuie să ținem seama și de context:

Spre tine ochii-ntorn
Lumină de lună!
Din răriște-mi sună
Un dulce glas de corn!

El sună-nvăpăiet
De visuri deșarte
Și tot mai departe
Se pierde-ncet-încet.

<Al toamnei rece vînt
Îmi scutură *creanga*
Talanga, talanga>
Din văi aud sunînd
Talanga, talanga
Se scutură creanga
De-al toamnei rece vînt

Varianta b) e o adevărată miniatură muzicală: fiecare strofă aduce noi impresii acustice. În pasajul ales „un dulce *glas de* corn" e opus glasului *de talangă* și — după mărturia ultimei strofe — *de bucium*; totodată poetul creează efecte acustice pur și simplu cu ajutorul denumirii *tălăngii* care îi sugerează repetiția expresivă: *talanga, talanga.* Să citățm cu acest prilej și varianta I.C, un text destul de apropiat de var. b): „Duios de-asupra ta Se scutură creanga Din văi vei asculta *Talanga, talanga*" [15]. Totuși repetiția trebuia sacrificată; în legătură cu aceste modificări e importantă varianta I.A care dovedește că glasul *tălăngii* avea să fie auzit de mort ca o amintire îndepărtată: „Și-n somn mă va-ngîna Cu sunet *talanga*" (cf. I.Aa: „Și-n somn voi asculta Cum sună *talanga*"). De multe ori (v. var. I.B,D–H, II.B–C) repetiția omisă a fost înlocuită printr-un fel de paralelism pe care-l semnalăm după varianta II.B: „S-aud pe mare vînt, Pe munte *talanga*..." În multe variante din grupul III se stabilește o legătură logică și chiar sintactică între *talangă* și *bucium*; din paralelismul „Să sune *talanga*, S-aud de *bucium* cînt" (III.A²) s-au dezvoltat numeroase variante ca de pildă: „Ci sune *talanga* Prin blînd de *bucium* cînt" (III.C¹) ori „Și sune *talanga* Prin trist de *bucium* cînt..." (III. D¹). În cele din urmă mențiunea *buciumului* a dispărut din *Mai am un singur dor*, dar s-a păstrat în *Iar cînd voi fi pămînt* într-o formă cu totul apropiată de var. b), adică de o ciornă „arhaică":

Var. b

Trecut-au ca un vis
Durere și zbucium
La sunet de *bucium*
Ascult cu ochiu-nchis

IAR CÎND VOI FI PĂMÎNT

Și cum va înceta
Al inimii zbucium, [16]
Ce dulce-mi va suna
Cîntarea de *bucium*!

[15] Cf. o strofă „răzleață", culeasă de Perpessicius în ms.-ul 2261, f. 265: „Pe drumuri fără urme Se scutură *creanga* Și sună de la turme *Talanga, talanga*" (O. vol. III, p. 245).
[16] În ediția bibliofilă Perpessicius după *zbucium* găsim un punct; textul nostru urmează ediția critică (O. vol. I, p. 225).

Să mai aruncăm o privire şi asupra ultimelor versuri, caracterizate de aceste rime neuitate: *patemi* / singură*tate-mi*. Rimele acestea, introduse doar pe la 1880 în varianta III.C² (v. şi var. următoare), datează aproximativ din anul 1876, adică din epoca primelor preludii. În legătură cu o versiune autonomă care pare a sta la mijloc între *Peste vîrfuri* şi *Călin* (O. vol. I, p. 429), Eminescu a făcut pe fila 155ᵛ a ms.-lui 2283 următoarea însemnare:

Visătoare trece luna		bate-mi
<Printre negre crengi de>	cetini	vatemi
Vîntul bate-n negre		anatemi
<Ai mei dulci şi>	vechi prieteni	*patemi*
Codru-mi sună		
<Cad>	izvoarele într-una	cate-mi
Sun		arate-mi

Dat fiind că în numeroase variante ale poeziei *Mai am un singur dor* găsim împreună motivul legat de rimele *cetini / prieteni* şi cel caracterizat de rimele *patemi* / singură*tate-mi*, trebuie să presupunem că adevărata plăsmuire a versurilor finale nu datează din 1881, ci a început la o dată anterioară şi anume chiar în preajma anului 1876, în contact direct cu prelucrarea „baladei" *Vîrful cu dor*. E adevărat că în însemnarea de atunci nu figurase încă *singurătate-mi* ca una din rimele posibile; totuşi între timp a început procesul de elaborare al *Odei în metru antic* în cursul căruia versul adonic format de cuvîntul *Singurătăţii* constituia, de la 1873–1874 pînă la 1883, una din obsesiile lexicale cele mai persistente[17]. În ce priveşte asociaţiile acestor rime finale cu alte motive, textele mai cunoscute se împart în două categorii: în prima categorie catrenul final e introdus de expresia *aduceri aminte*, iar în a doua primele două versuri ale catrenului evocă „al mării *aspru cînt*". S-au obţinut deci următoarele texte:

DE-OI ADORMI...	*NU VOI MORMÎNT BOGAT*	*MAI AM UN SINGUR DOR*
M-or troieni cu drag	De-atunci înainte	Va geme de patemi
Aduceri aminte,	*Aduceri aminte*	*Al mării aspru cînt...*
	M-or coperi cu drag	Ci eu voi fi pămînt
Ce n-or şti că privesc	Şi stinsele patemi	În *singurătate-mi.*
O lume de patemi,	Le-or troieni căzînd	
Pe cînd liane cresc	Uitarea întinzînd	
Pe *singurătate-mi*	Pe *singurătate-mi*	

Ce putea să mai consoleze poetul în momentul cînd îşi prevedea mormîntul singuratic? I se deschideau două perspective. Pe de o parte concepţia pe care el însuşi o numea „ein ewig sich bewegender Tod" (ms. 2269, f. 142); conform acestei concepţii, cum spune Călinescu, „moartea e gîndită ca o regresiune pe scara regnurilor arătate în cercul isiac, ca o revegetalizare şi remineralizare"

[17] Vezi O. vol. III, p. 116, 119, 121, 127, 130, 134.

(*Op.*, vol. I, p. 84) [18]. Din această viziune fac parte lianele amintite în *De-oi adormi...*, dar nu numai ele: găsim o încercare asemănătoare și în var. I.I. (cca. 1882–1883) unde după cuvintele *Aduceri aminte* urmează aceste versuri: „Ca flori ce cad murind Pe stinsele *patemi* Cînd c o d r i g r e i se-ntind Pe singură*tate-mi*". Ceva mai devreme, pe la 1880–1881, în var. III. C² o evocare tradițională a luminii de lună („Prin vîrful lungi de brad Alunece luna...") se asociază însă cu imaginea m ă r i i a m o r o a s e, cunoscută și din sonetul *Veneția* (v. analiza noastră: p. 331). Din această concepție derivă două alte încercări (III.C³ și subsol):

a) De discul lunei reci
Oceanul ar*ate-mi*
Cum s-a pătruns pe veci
Și fierbe de *patemi*

b) Din discul lunei reci
În singură*tate-mi*
El s-a pătruns pe veci
Și fierbe de *patemi*

Textele acestea au o mare importanță pentru noi: din ele se vede cel ma precis cum s-a suprapus primelor „asociații de rime", înșirate și în ms. 2283 din 1876, un motiv ulterior și anume perechea de rime: singură*tate-mi / patemi*. De acum înainte această asociație se va menține, deși grupul variantelor D 1–3 mai prezintă unele sugestii foarte variate: cînd se accentuează paralelismul baudelairian dintre m a r e și o m, cînd se încearcă tocmai contrariul, adică eliminarea paralelismului și crearea unui fel de antiteză între zbuciumul „eternelor valuri" și liniștea de veci a mormîntului de pe mal:

Var. D¹a

Cu viața-mi semănînd
Cu singură*tate-mi*
L-oi auzi urlînd
Cum fierbe de *patemi*

Var. D³a

Va geme de *patemi*
Oceanul *trist* și *sfînt*
Iar eu voi fi pămînt
În singură*tate-mi*

Var. D³b

Astfel *etern* și *sfînt*
Va geme de *patemi*
Dar eu voi fi pămînt
În singură*tate-mi*

[18] Ideea de „revegetalizare" reapare de nenumărate ori în romantismul european; fără să ne pierdem în labirintul unui „izvorism" steril, să ne referim, pe de o parte, la Lermontov, pe de altă parte, la Rückert. *Ultima elegie* a lui Lermontov (*Выхожу я один на дорогу* 1841) a fost tradusă în romînește de Al. Philippide (*Îmi port pustiu prin noapte pasul meu*). Ne mulțumim să extragem din ea versul „S-adorm adînc, s-adorm, să pot uita", precum și strofa finală:

Și zi și noapte-auzul să-mi dezmierde
Un cîntec de iubire lin și clar
Și să foșnească-ntr-una, veșnic verde,
Deasupra frunții mele un stejar.

Iată și „ultima elegie" a lui Rückert (1866):

Verwelkte Blume,
Menschenkind,
Man senkt gelind
Dich in die Erde
Hinunter.

Dann wird ob dir
Der Rasen grün,
Die Blumen blühn
Und du blühst
Mitten drunter.

Sîntem convinşi că epitetele *etern* şi *sfînt* ne oferă şi cheia enigmei; numai astfel înţelegem de ce s-a introdus în elegia de faţă acest şir de imagini. Nu se poate îndoi de faptul că din nou avem a face cu o interpretare simbolică a mării agitate: marea, ridicîndu-se spre simbolul astral (= iubita moartă!), „va geme de patemi" şi atunci cînd poetul „va fi pămînt" în singurătatea lui. Poetul, prevăzîndu-şi moartea, recunoaşte în mare simbolul aspiraţiilor care îi vor supravieţui. Există deci o legătură tainică între poet şi mare; tot ideea acestei analogii îi sugerează lui Eminescu şi acele asociaţii cam stranii pe care le găsim în subsolul variantei III.D[4] (O. vol. III, p. 266): „Ca mine trist şi sfînt [19]. Va geme de patemi...". Ce păcat că convenţionalismul stilistic al epocii n-a tolerat astfel de salturi îndrăzneţe în progresiunea gîndirilor! Epitetul *sfînt* trebuia sacrificat (v. var. E 1–3, O. vol. III, p. 271), iar în locul său a apărut expresia „Al mării *jalnic* cînt", transformată aproape imediat, pentru a evita ciocnirea celor două *c*, în formula definitivă: „Al mării *aspru cînt*..." [20].

Cele spuse despre catrenul final pot servi de introducere la observaţiile noastre de ordin lexical şi frazeologic. Printr-o muncă extrem de migăloasă trebuiau eliminate din textul definitiv toate asperităţile stilistice, toate asociaţiile de noţiuni şi de cuvinte care, prin caracterul lor neobişnuit, ar fi turburat armonia şi seninătatea viziunii poetice. Am semnalat deja unele din aceste asperităţi stilistice: am văzut că — după normele stilisticii poetice de atunci — nici oceanul, nici poetul nu puteau să primească drept calificare atributele *etern* ori *sfînt*. N-a fost admisă nici expresia *luceferi sfinţi* pe care o găsim într-un fragment anexat var-ei II.A.: „Ş-acei *luceferi sfinţi* Ce tremură-n cetini Mi-or fi ca dulci părinţi, Statornici prieteni". De asemenea, nu s-a admis „o *undă* nebună*" (I.E[1], vers. 6), *codri grei* (I. I, vers. 34), *pe gînduri codri sînt* (var. a, vers. 5) „*lianele* ce cresc pe singurătate-mi" (subvar. la I. I., v. O. vol. III, p. 249, subsol), nici chiar următoarele versuri sugestive: „Şi cerul *cînte în** Adîncile ape" (cf. o subvariantă adăugată la var. I.B). S-ar părea că poetul — afară de „poanta" sugestivă *patemi/singurătate-mi* — n-ar fi vrut să-şi împodobească compoziţia cu prea multe rime compuse şi cu neologisme frazeologice. Probabil din aceeaşi cauză s-a sacrificat şi fragmentul publicat de Perpessicius ca varianta I.E[2]. Acest fragment, poate cel mai scurt, se compune numai din trei strofe destul de surprinzătoare (construite după schema ABAB; cf. „lied-ul" *Peste vîrfuri...*):

Spre tine ochii-ntorn — <Cuprins> / Pe cînd } de-un dulce vis
Lumină de lună — A mele pleoape
Un dulce glas de corn — Simţind cum zboară lin
Din { <codri> / vale } îmi sună — Un geniu aproape

[19] Cf. „C-un zîmbet *trist şi sfînt*" (*Strigoii*, vers. 8. O. vol. II, p. 88).

[20] Cf. ultimele versuri din *Scrisoarea IV*: „Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit, *Aspru*, rece sună *cîntul* cel etern neisprăvit..." Ca o analogie mai îndepărtată, să semnalăm şi caracterizarea tonului poetic al lui Heliade: „O limba lui! Îmi pare c-aud cum ea răsună Cu *aspra* ei manie zidind nor peste nor..." (citat de Călinescu, *Op.*, vol. I, p. 170.

Mă-ntreb uimit *ce* e — —[21]
Au mare * de dor ţi-i?
E geniul muzicei — —
E îngerul morţii?

Strofa din urmă, atît de dureroasă în concizia ei, ne arată că problema esenţială a aplicării unui metru aşa de riguros ca cel din *Mai am un singur dor* era obţinerea unui text tot aşa de simplu şi de transparent ca şi structura, aproape invariabilă, a metrului. În cursul muncii de „umplere" [22] s-au strecurat însă în text unele forme neliterare, dialectale, învechite ori pur şi simplu neobişnuite; toate aceste elemente trebuiau însă eliminate aşa cum o cerea o normă literară creată în mare parte — de poetul însuşi. Iată cîteva exemple:

aice. Această variantă populară, admisă ca formă poetică nu numai de Alecsandri (DLRLC), ci şi de Eminescu („Cucul cîntă, mierla zice: „Ce cauţi tu, băiat, pe-*aice*?" *Muşatin şi codrul*, vers. 67—68), mai apare în varianta I.E[1], vers. 14—16, rimînd cu *pice*: „La capu-mi să-l îngropi Iubito, *aice* Din ochii tăi doi stropi Asupră-i să *pice*". Un alt text, tot din varianta I. E[1], ar fi conţinut perechea de rime *ghindă / întindă*: „Alături să-mi îngropi Iubito o *ghindă* De-asupra negrei gropi < Ea ram* > În sus să *se-ntindă*". În variantele ulterioare nici forma *aice*, nici motivul expus în această strofă nu se mai regăseşte. Pentru var. *aicea* v. O. vol. V, p. 113 etc.

ardica. După Tiktin, varianta în chestiune ar circula mai ales în limba modernă din Muntenia (comp. *arădica* la A. Ivireanu, Tiktin, *aridica* la Ispirescu, DLRLC etc.). În această poezie singurul exemplu ne e oferit de strofa a 3-a din III.C[3]: „Ce-n suferinţi adînci Sub naltele maluri *S-ardică** sus pe stînci Cu braţe de valuri". În acelaşi ms. (2277, f. 61[v]) găsim însă şi alte soluţii paralele: „Vuind* din sîni* adînci Oceanul la maluri *S-ar atîrna* de stînci Cu braţe de valuri" [23] (O. vol. III, p. 261). Forma neliterară s-a eliminat deci aproape imediat, deşi o găsim şi mai de vreme, de pildă, într-o ciornă a poemului *Memento mori*: „Cînd s-*ardică* cîte odată mîndr-a vremilor perdeauă" (O. vol. V, p. 106), comp. O. vol. I, p. 45).

atuncia. Această variantă populară se mai tolerase într-un vers palid din *Strigoii* („*Atuncea* dinaintea lui Arald Zidul piere", O. vol. I, p. 94); pentru alte exemple literare v. DLRLC), dar nu era de loc admisibilă într-o poezie aşa de cristalină cum e elegia de faţă. După o încercare trecătoare („Căci, cum n-oi suferi *De-atuncia*-nnainte", subvar. la II.A, vers. 5—6, O. vol. III, p. 253) apare construcţia corectă: „*De-atunci* înainte" (II.C, 22 etc.). O evoluţie asemănătoare e reprezentată de două subvariante la III.D[4] (O. vol. III, p. 266):

Ş-*atuncea* va trece — Şi *toate* vor trece
De-apururi dorul crud — Cu ochiul n-o fi ud
Cu lacrimi să mai ud — De doru-mi vechiu şi crud
O marmură rece. — De marmură rece.

[21] De pronunţat: Mă întreb uimit *ce-i* (cf. rima: *muzicei*).
[22] Termenul acesta echivalează francezului *remplissage*; acesta din urmă e luat în sensul pe care i l-a dat P. Verrier: e vorba de necesitate de a umple un anumit „cadru gol" (adică forma impusă de metru!) cu materialul lingvistic cel mai apropiat.
[23] Var. III. C datează din anii 1880—1881; expresia *braţe de valuri* e însă cunoscută şi din varianta E[2] (cca. 1876) a sonetului *Veneţia*: Căci < oceanu-n *braţele-i de valuri* > oceanul printre vechi portaluri Cetatea moartă-a prins-o cu uimire..." (O. vol. III, p. 156).

avè. Această formă învechită şi populară (cf. *s-or avè* în *Miron şi Frumoasa fără corp*, vers. 76; avè-vor într-o ciornă a *Scrisorii I*, O. vol. II, p. 198, vers. 107 etc.) e întrebuinţată în var. I.D. 31—32: „<Cînd> Cum *n-oi avè* părinţi Să-mi fie prieteni" (I.D. 31—32). În varianta I. F—G s-au propus soluţii mai admisibile: „Mi-or fi ca dulce părinţi Ca <tineri> gingaşi prieteni" (v. O. vol. III, p. 248).

nalt. Ca şi mai de vreme de atîtea ori, Eminescu a mai încercat să recurgă la această formă proprie limbii vorbite. Într-o subvariantă la III. B^1 găsim versurile următoare (29—32): „De *naltele* maluri Ca să mîngîie blînd Se vor izbi spumînd Eternele valuri" (O. vol. III, p. 257). Cf. III. B^2: „De *naltele* maluri Spre-a mă ajunge-adînci <B^1: Să mă jelească-adînci> S-or atîrna de stînci Eternele valuri". Vezi şi expresia „*asprele* maluri" în var. III. B^1.

năsîle. Ezitările referitoare la acest cuvînt apar mai ales în grupul I al variantelor. În varianta I.A citim (vers. 5—8): „Nu voi în urma mea Făclie şi flamuri Şi drept sicriu aş vrea *Năsîle* de ramuri" (vezi *năsăle, năsele, nosilă* la Tiktin, precum şi nota 27 din p. 271). În alte încercări se propune (O. vol. III, p. 237) *mreajă* ori *targă de ramuri*, iar în varianta I.F. se citeşte deja textul definitiv: „Ci-mi împletiţi un *pat* Din tinere ramuri".

pin „prin". Această formă populară binecunoscută apare numai în vers. 1 din var. a), probabil cu scopul de a reduce numărul grupurilor de consoane formate cu *r*: „*Pin* negre crengi de brad". În variantele următoare s-a sacrificat o nuanţă de eufonie pentru ca norma literară să fie respectată: „Prin negre crengi de brad" (var. b, I, C, D, E etc.). Aceeaşi evoluţie se observă de nenumărate ori: iată un vers destinat *Scrisorii II*: „*Pin* Parnas la Hipokrene" (O. vol. II, p. 228), *Prin* Parnas la Ipocrene" (O. vol. II, p. 256, vers. 65).

plutitoare. Adjectivul acesta, sub o formă substantivată (*duios plutitoarea*), devine prin metonimie sinonimul lunii. În var. III. M se citesc următoarele strofe (vers. 21—28):

Ci murmură-ntr-una — <Încet> *Duios plutitoarea*[24]
Spunînd în dureri — Să-mi verse scîntei
Cînd lunecă luna — Să-mi * scuture floarea
Pe ceriu. — De tei.

Metonimia în chestiune poate fi comparată cu o strofă mult mai reuşită din varianta I. I (v. 25—28):

Să treacă lin prin vînt
Atotştiutoarea,[25]
De-asupra-mi teiul sfînt
Să-şi scuture floarea.

Vezi şi vers. 25—26 din var. III. J, precum versurile corespunzătoare din *Nu voi sicriu bogat*: „Reverse reci dulci scîntei *Atotştiutoare*".

[24] Se înţelege de la sine că această denumire cu caracter aproape elenic aparţine unui alt strat al lexicului decît formele dialectale înşirate mai sus.

[25] Cf. vers. 98—99 din *Miron şi Frumoasa fără corp*: „Cum *a toate-s ştiutoare* Doară luna şi văzduhul".

sarcophag. Ultima noastră observaţie se referă la vers. 5—6 din var. III.I. în care în loc de *sicriu* (I.A etc.) ori *coşciug* (II.B, E etc.) se propune un neologism mai pretenţios: „Nu cîntec şi flamuri < Nu voi *sicriu* > Nu *sarcophag* bogat". Vezi şi var. III.K: „Nu cîntec şi flamuri Nu *sarcophag* bogat Ci pat Din tinere ramuri". *Sicriu* reapare însă în III. L—M: „Nu voi *sicriu* bogat Făclie < Cunună > şi flamuri Ci pat Din tinere ramuri".

Din punct de vedere s i n t a c t i c, trebuie să subliniem înainte de toate faptul că, din cauza cerinţelor diferitelor forme strofice, poetul era constrîns să recurgă la construcţii sintactice relativ simple care asigurau „m o b i l i t a t e a" fiecărui vers considerat nu numai ca unitate ritmică, ci şi ca unitate sintactică. Mulţumită topicii relativ libere a limbii romîne, această mobilitate putea fi asigurată şi în cazurile destul de frecvente cînd 2 versuri constituiau laolaltă nu numai o perioadă ritmică, ci şi o propoziţie corespunzătoare acestei unităţi. Precum reiese din variantele III.D$^{2-3}$, din versurile „Pe-ntinsele ape Să am un cer senin" era uşor să făureşti, printr-o simplă intervertire a ordinei cuvintelor: „Să am un cer senin Pe-ntinsele ape". Tot aşa din versurile „Eu aş dori să mor La marginea mării" s-a obţinut fără dificultate o nouă îmbinare: „La marginea mării Eu aş dori să mor".

Mecanismul „mobilităţii" sintactice era relativ simplu: pentru a-l înţelege, trebuie să facem o deosebire — după exemplul unor cercetări moderne asupra versificaţiei popoarelor finougrice [26] — între versurile cu predicat verbal şi cele fără verb. În majoritatea cazurilor — afară de unele mici fraze paralele ca „*Nu voi* sicriu bogat, *Nu-mi trebue* flamuri" (var. III.D^{1}) — perioadele ritmice care se întind pe două versuri cuprind un vers „verbal" (v) şi un vers fără verb (x). Analizînd din acest punct de vedere textele noastre, chiar şi primele preludii arată o anumită varietate. Textul a), cu cele patru strofe ale sale, oferă de pildă 2 scheme diverse:

Prin negre crengi de brad	x
Se strecură luna	v
Izvoarele-ntr-una	x
Din stînci cu zgomot *cad.*	v

Aceeaşi schemă se regăseşte şi în strofele a 2-a şi a 4-a, iar în strofa a 3-a găsim o altă repartizare a verbelor:

Spre tine ochi-*ntorn*	v
Lumină de lună	x
Din codri-mi *răsună*	v
Un dulce glas de corn.	x

Alte scheme ca bunăoară xxxv vor fi aproape imediat eliminate:

Duios nemîngîiet	x
Cu doruri deşarte	x
Departe departe	x
Se pierde-ncet-încet	v

[26] Vezi studiul recent al lui R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*, The metrical structure of Ostyak and Vogul folk-poetry, Helsinki, 1958 şi recenzia mea în *Nyelvtudományi Közlemények* (Budapesta), 1959, p. 132 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

Făcînd abstracţie de unele excepţii, aceleaşi construcţii simple predomină în toate variantele redactate în catrene; în anumite cazuri construcţia vxvx era susceptibilă de a fi pusă în relief prin alte simetrii expresive. Iată de exemplu vers. 5–8 din var. I.C:

Făclie-ţi *va luci* v
Din codri, pe dealuri x
Iar ţărmul plin *va fi* v
De valuri, de valuri [27] x

Ce s-a întîmplat însă, din punct de vedere semantic atunci, cînd de la strofa de 4 versuri poetul a trecut la strofa de 8 versuri? S-a păstrat oare şi mai departe acest mozaic de fraze mici ori, paralel cu lărgirea formei strofice, s-a lărgit şi construcţia frazelor?

Varianta III.C[1] în care strofele de 8 versuri au fost numerotate de poetul însuşi (O. vol. III, p. 258–260) ne arată în genere aceeaşi dispoziţie a frazelor pe care am observat-o în catrenele anterioare; totuşi în unele cazuri, de pildă în strofa 3, se observă o nouă tentativă: aceea de a crea o legătură mai organică între cele 4 perioade ritmice aşezate în această strofă:

Natura vînt *să dea* v
Frunzişului veşted, x
Nu-mi *plîngă* la creştet v
Vr-un om în urma mea, x
Ci *sune* talanga v
Prin blînd de bucium cînt, x
De-asupra-mi teiul sfînt x
Să-şi *scuture* creanga. [28] v

În mod curios de acum înainte năzuinţa de a redacta perioade sintactice mai largi se observă şi în variantele unde poetul mai revine pentru o clipă la gruparea în catrene a unităţilor de 2 versuri. Var. C[3], de exemplu, redactată în catrene după schema ABAB, se termină cu următoarele două strofe:

Ne-mai *fiind* pribeag
De-atunci înainte
M-or *troieni* cu drag
Aduceri aminte

M-or *troieni* uşor
Şi visul * va *trece*
Voi *înceta* s-ador
O marmură rece [29]

[27] Să remarcăm cu acest prilej tendinţa de a elimina treptat anumite repetiţii. Astfel s-au „scuturat" chiar şi unele podoabe într-adevăr preţioase ca *încet-încet* (O. vol. III, p. 233), *departe-departe* (*ibid.*), *talanga-talanga* (O. vol. III, p. 235–239).

[28] Din nefericire punctuaţia cu care Perpessicius a publicat textul (vezi şi *Revista fundaţiilor*, 1939) nu se datoreşte poetului; ca nenumărate alte manuscrise, ms. 2277, f. 61 (în facsimil: O. vol. III, p. 259) nu conţine nici un fel de punctuaţie.

[29] Textul datează din anii 1880–1881, adică dintr-o epocă nu prea îndepărtată de plăsmuirea ultimei strofe din *Luceafărul* unde vor reveni cam aceleaşi rime (*petrece / rece*).

Ecoul acestor versuri sau, mai bine-zis, al acestei perioade construite din 8 versuri, se regăsește și într-una din ultimele redactări care a fost publicat de Maiorescu sub titlul *Nu voi mormînt bogat*. În acest caz strofa finală, deși conține — după punctuația ediției moderne — o frază de 4 versuri și una de 8 versuri, se încheagă într-o singură unitate logică, conform formei metrice alese:

Reverse dulci scîntei	v
Atotștiutoarea,	x
Deasupră-mi crengi de tei	x
Să-și scuture floarea.	v
Nemai fiind pribeag	v
De-atunci înainte	x
Aduceri aminte	x
M-or coperi cu drag	v
Și stinsele patemi	x
Le-or troieni căzînd	v
Covoare întinzînd	v
Pe singurătate-mi.	x

Tendința de a crea fraze lungi de 12 versuri s-a manifestat însă mult mai bine în varianta III.D² care mai are și altă particularitate: ca în *Glossă* și ca într-o variantă scrisă pentru *S-a dus amorul*, ultimele 4 versuri par a fi un fel de ecou al versurilor inițiale. Să reproducem deci, drept încheiere, prima și ultima strofă din această variantă cu punctuația cam lacunară ce caracterizează în general manuscrisele nedestinate tiparului:

Spre-a stinge-atît amor	v	Dormind atît de lin	v
În noaptea uitării	x	În singurătate-mi	x
Eu aș dori să mor	v	N-oi mai simți în sîn	v
La marginea mării	x	Nici urmă de patemi	x
Nu voi sicriu bogat,	v	Și tot amarul crud	x
Nu-mi trebuie flamuri;	v	Cu viața va trece	v
Din tinere ramuri	x	O marmură rece	x
Să-mi împletiți un pat,	v	Cu lacrimi n-am să ud	v
Pe-ntinsele ape	x	*La marginea mării*	x
Să am un cer senin	v	*Astfel doresc să mor*	v
Să-mi fie somnul lin	v	*Spre-a stinge-atît amor*	v
Și codrul aproape.	x	*În noaptea uitării*	x

ÎNCHEIERE

Ajungînd la sfîrşitul acestor analize ni se impune datoria de a rezuma pe scurt unele concluzii destinate să servească de călăuză şi comentariilor viitoare.

Analizele noastre ilustrează cu un bogat material documentar teza formulată, în anii din urmă, de poetul englez contemporan Stephen Spender: „Genius works", a scris el în 1955, „in different ways to achieve his ends... *Mozart* thought out symphonies, quartets, even scenes from operas, entirely in his head – often on a journey or perhaps while dealing with pressing problems – and then he transcribed them, in their completeness, on to paper. *Beethoven* wrote fragments of themes in notebooks which he kept beside him, working on and developing them over years. Often his first ideas were of a clumsiness which makes scholars marvel how he could, at the end, have developed from them such miraculous results... The difference between two types of genius is that one type (the Mozartian) is able to plunge the greatest depths of his own experience by the tremendous effort of a moment, the other (the Beethovenian) must dig deeper and deeper into his consciousness, layer by layer [1].

Cuvintele lui Spender care – în ceea ce priveşte tipul „beethovenian" – se aplică atît de bine la cazul lui Eminescu, pun arta marelui poet în acea sferă a spiritelor alese în care găsim ca pe un ilustru înaintaş pe Leopardi, cel mai mare poet italian din secolul trecut. La un moment dat paralelismul dintre Leopardi şi Eminescu – propagat mai ales de Ramiro Ortiz [2] – se bucurase de o anumită popularitate; în timpul din urmă el a fost contestat şi în parte înlocuit cu alte comparaţii de Rosa del Conte [3]. Deocamdată nu ne interesează decît atitudinea atît de similară a celor doi poeţi faţă de operele de artă pe care le-au creat; în amîndouă cazurile – deşi nici importanţa decisivă a străfulgerărilor într-adevăr inspirate nu poate fi contestată – textele definitive s-au crista-

---

[1] *The Making of a Poem*, London, [1955], p. 48.

[2] Cf. îndeosebi *Letteratura romena*, Roma, 1941, p. 80. R. Ortiz n-a vorbit însă niciodată despre afinităţile care există între aceste două tehnici ale plăsmuirii.

[3] V. *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena [1961], p. 14: „Più vicino al Nostro ci sembra... il Rilke della conquista ultima... o, fra i poeti italiani, il Pascoli". Cf. şi articolul (tot de R. del Conte) *Eminescu e Pascoli*, Belfagor, vol. I, 1957, p. 1–9.

Scanned with OKEN Scanner

lizat în urma unei șlefuiri extrem de migăloase, în al cărei curs se modificau adeseori nu numai amănuntele, ci și principiile de compunere [4].

Care era scopul acestei munci gigantice despre care manuscrisele ne-au păstrat nenumărate mărturii prețioase? Ne-am înșela dacă am identifica creația eminesciană cu scrupulele unui parnasian minor care n-avea grijă decît de „aticismul limbii sale". Ca și pe Leopardi, care refăcea cîteodată de zece sau de douăzeci de ori un vers sau un emistih mai mult sau mai puțin problematic [5], tot așa și pe Eminescu un epitet sau o rimă putea să-l chinuiască zile sau săptămîni de-a rîndul; scrupulele sale nu izvorau însă exclusiv din unele considerații de ordin estetic, ci stăteau în cea mai strînsă legătură cu raporturile dintre *fond* și *formă*. Sub acest raport ne putem sprijini pe mărturisirile poetului însuși și îndeosebi pe variantele poeziei *Criticilor mei* din care e ușor să degajăm un fel de „ars poetica".

Iată, înainte de toate, o strofă răzleață din ms. 2262, f. 106 (O. vol. III, p. 286):

Cînd în propriul tău suflet
Un vulcan vuiește-n ceață
De-unde [iei] spre a-l pătrunde
Minte rece, ochi de gheață [?]

După mărturia celorlalte variante, s-a sacrificat aproape imediat versul cel mai frumos al acestei strofe și anume versul al 2-lea, iar din versul al 4-lea s-a creat o imagine din ce în ce mai intelectuală (O. vol. III, p. 285–287):

Var. A
De-unde iei privirea clară
< Ce din ele tot > } alege
Care-n liniște }
<Aruncînd din ele multe
Stă în forme să le-nchege [?]>
Și-acelor menite vieții
Viața-n floare să le lege [?]

Var. B
De-unde iei privirea clară
Care-n liniște alege
Și-acelor menite vieții
Viața-n floare să le-o lege [?]

<Căci o singură a firii
Trăsătură de condei>
<C-o măiastră a naturei
Trăsătură de condei>
Si c-o sigur creatoare
Trăsătură de condei
Unor să li dai viața
Multor viața să li iei [?]

Ah! atunci pe cap îți cade
Tot infernul*, lume[a], cerul
Unde vei găsi cuvîntul
Care spune adevărul [?]

O atuncea ți se pare
Că în cap îți cade cerul
Unde vei găsi cuvîntul
Ce esprimă [6] adevărul?

[4] V. și M. Arnaudov, *Психология на литературното творчество*, Sofia, 1934, p. XII.
[5] Cea mai bună ediție a variantelor leopardiene se datorește lui Moroncini (1931).
[6] Și în var. C găsim *esprimă*; prin urmare autenticitatea formei *exprimă* rămîne deocamdată dubioasă.

Eminescu își formulează cerințele față de sine cu aceeași luciditate cu care nu numai J. Marouzeau[7], ci și Pietro Bembo, în secolul al XVI-lea,[8] vorbea despre importanța *alegerii* în procesul de plăsmuire. Textele pe care le-am citat ne revelează perfect toți factorii care intervin în acest proces. Primul factor e poetul însuși ca individ și sufletul său „neaprofundabil" (cf. *Memento mori*) în care „un vulcan vuiește-n ceață". Din această ceață se ridică spre suprafața conștiinței acele „gînduri și imagini" despre care se citește într-o cunoscută poezie postumă, tot plină de prețioase elemente de autoanaliză:

Cu gîndiri și cu imagini
Înnegrit-am multe pagini;
Ș-ale cărții, ș-ale vieții,
Chiar din zorii tinereții...[9].

Aceste „gînduri și imagini" se supun pe rînd unui fel de autocontrol intelectual, adică acelei „priviri clare", care — după alte variante — apare cînd ca „gîndirea rece-clară", cînd ca „ne-nduratii ochi de gheață" (cf. varianta C și textul definitiv). Acest control scrutează, în unitate indisolubilă cu imaginile, „veștmintele vorbirii" despre care e vorba tot în poezia *Criticilor mei* și anume într-o strofă care prezintă toate elementele logico-afective ca niște „flori", adică ca niște factori ridicați pe un plan estetic:

‹Și ca valurile mării›
‹Sgomotoase-a mării valuri›
‹Sgomotos și îndărătnic›
Ca și flori în poarta vieții
Pat la porțile gîndirii
Toate cer intrare-n lume
Cer veștmintele vorbirii.

Care este însă scopul acestei „alegeri", acestei *căutări* chinuitoare? Versurile care existau nu numai în 1883, ci și în primele variante din 1876, adică la începutul epocii de maturitate, dau un răspuns precis la această întrebare, deși răspunsul însuși are forma unei întrebări lăsate în suspensie: „Unde vei găsi cuvîntul / Ce ‹esprimă› exprimă *adevărul*?" Trebuie să înțelegem bine importanța și adîncimea ultimului cuvînt pe care, într-un sens asemănător, l-am

---

[7] V. *Traité de stylistique latine*, ed. a 2-a, Paris, 1946, p. XII.

[8] Despre principiul alegerii („elezione") și teoria celor trei stiluri la Bembo v. studiul meu *Az olasz költői nyelv és a humanizmus* (*Limba poetică italiană și umanismul*). Budapesta, 1957, p. 374 (extras din volumul *Renaissance — tanulmányok — Studii despre Renaștere*, red. de T. Kardos).

[9] Strofa citată derivă dintr-o poezie extrem de mișcătoare (O. vol. V, p. 249) din care extragem numai primul catren: „Stînd cu șiruri de imagini / Să-nnegrese mulțimi de pagini / Anii mei lipsiți de-amoruri / Au rămas ca vii paragini". Această poezie aproape independentă de textul definitiv conține următoarele versuri importante și pentru scopurile noastre: „‹Nu căutați cum eu› Oricum vorbele dissimul, Înțelesul noi privimu-l / Dacă inima * ți-i moartă / Eastfel ca țintirimul" (Perpessicius, *loc. cit.*). Poezia în chestiune, „mai subiectivă, de alt conținut" (Perpessicius), ar merita să fie admisă și într-o viitoare ediție bibliofilă. Despre *cimitir — țintirim* v. reflexiile noastre făcute în legătură cu sonetul *Veneția* (p. 338—339).

căuta în zadar la mulţi poeţi din secolul al XIX-lea. Pus în perspectiva textelor citate, cuvîntul *adevăr* pare a avea cel puţin două înţelesuri fundamentale care se întregesc reciproc. Primul înţeles al cuvîntului se referă la „vulcanul" care „vuieşte" în „ceaţa" spiritului creator, adică la tumultul sufletesc a cărui revelare în mod adecvat cere poetului o enormă sforţare: „Ah, atunci pe cap îţi cade Tot infernul*, lumea, cerul...". De reţinut cuvîntul *infern*; ca şi Baudelaire, Eminescu ajunge printr-un fel de autoinspecţie la o bogată viziune a tuturor „tainelor negre" [10] ce clocotesc în sufletul său chinuit [11]. „Doruri" şi „patimi" bat neîncetat la „porţile gîndirii", iar poetului i se impune datoria de a găsi „cuvintele potrivite", adică cele adecvate tuturor glasurilor şi chemărilor lăuntrice. În loc de „cuvinte goale" se caută deci o revelaţie autentică a trăirii [12]. Dar afară de acest sens strict individual, prin *adevăr* se înţelege şi altceva: adevărul social, a cărui propagare e impusă cîntăreţului de conştiinţa sa de poet-profet (v. cele spuse despre *Junii corupţi*). Unei lumi corupte şi schimbătoare poetul îi contrapune acele idealuri pe care le „goneşte" în ciuda tuturor obstacolelor şi pe care le proclamă sub formele cele mai variate; entuziasmul său renaşte mereu, chiar şi din momentele cele mai disperate, „ca pasărea Phoenix". Nu se adresează oare acest glas profetic către prezent şi viitor cu aceeaşi înflăcărare pe care o cunoaştem din opera lui Leopardi şi Lermontov? N-ar fi o greşeală să amintim aici şi pe Petőfi.

Credinţa în atotputernicia cuvîntului este la Eminescu unul din idealurile cele mai persistente. „O sigur creatoare trăsătură de condei" îi pare — după variantele supracitate — „o măiastră* a naturii". Totodată, observînd de aproape acest artist pasionat al „cuvintelor potrivite" — scoase mai degrabă din „limba veche şi înţeleaptă" decît din „limba păsărească" a vremurilor moderne — ne vine în minte o altă strofă şi anume aceea cu care se încheie, tot în anul 1876, poezia programatică: *Eu nu cred în Iehova...* Iată diferitele straturi ale acestei strofe, după sugestiile lui Perpessicius (O. vol. V, p. 250–251):

<Nu-neîlciţi a mea gîndire
Cînd cu...>
Nu m-încîntaţi nici cu clasici,
Nici cu stil curat şi antic —
Toate-mi sînt de o potriva
<Fleacuri toate — sînt> } romantic.
Eu remîn ce-am fost }

[10] V. o strofă deosebit de semnificativă dintre variantele poeziei *Dintre sute de catarge*: „Taină neagră este jalea / Ce-mi străbate cîntările" (O. vol. V, p. 419).

[11] În această privinţă există o curioasă afinitate între concepţia lui Eminescu şi aceea a lui V. Briusov care, în 1906, a scris următoarele: „Старайся быть правдивым в своем творчестве, — вот вечный и единственный завет поэту... ищи лишь этого, пытай у души своей лишь одного: где правда? А прочее все приложится тебе... Художник не может сделать ничего большего как верно воспроизвести действительность, хотя бы и в новых, фантастических элементах" (din articolul *Карл*, în revista *Золотое руно*, 1906, fasc. 4, p. 66–67.

[12] V. şi ultimul catren al poeziei citate în n. 8; aceleaşi imagini caracterizează şi partea a doua a meditaţiei *Melancolie*.

Cum putem concilia aceste două aspecte ale personalității de artist a lui Eminescu adică ce legături există oare între „sculptorul" extrem de scrupulos al variantelor, pe de o parte, și temperamentul clocotitor al unui adevărat romantic ?

Din nou trebuie să ne referim nu la Lamartine ori la Victor Hugo, ci la Leopardi; și în cazul său numai un mic număr de texte șlefuite pînă la perfecție se ridică deasupra unei mulțimi de fragmente și variante. Fără îndoială Leopardi a debutat ca un poet romantic și chiar preromantic, dar în epoca sa de maturitate a ajuns la acele acorduri cu totul noi care constituie și azi baza cea mai trainică a versului liber italian. Prin urmare, avem de-a face cu un romantic în plină — și aproape interminabilă — evoluție! Aceeași atitudine se regăsește și la Eminescu, deoarece poetul — a cărei artă prezentase de la început o puternică sinteză din clasicism și romantism (să ne gîndim numai la contactul său intim cu spiritul lui Goethe și Schiller!) — știa să se adapteze cerințelor epocii cu o nespusă volubilitate. Avem de-a face cu fiul unei generații postromantice ceea ce, firește, nu justifică încă pe deplin încercările de a-l compara cu Rilke ori cu Pascoli [13]. Se înțelege de la sine că și realismul a determinat în multe privințe orientarea poetului spre orizonturi noi [14].

Cu aceasta am ajuns și la *universalitatea*, unanim recunoscută, a artei eminesciene, adică la problema esențială a tuturor comentariilor și a eminescologiei întregi. Această problemă chiar și contemporanii cei mai dușmănoși au întrevăzut-o; dintr-o critică a lui „Rienzi" (Macedonski?) extragem următoarele: „Nu ținem ca d-l Eminescu să fie nici Théophile Gautier, în ceea ce privește *la ciselure*, nici Victor Hugo, în cît privește efectul, nici Lamartine ca spiritualist, nici Baudelaire, ca materialist, nimeni, voim ca d-l Eminescu să fie Eminescu" (*Literatorul*, vol. I, fasc. 6, p. 82). Și astăzi fenomenul cel mai impresionant care constituie cheia tuturor problemelor ce avem de rezolvat este fără îndoială p e r s o n a l i t a t e a p o e t u l u i; în focul acestei personalități s-au format aliaje mereu reînnoite din elementele cele mai felurite. Cu alte cuvinte, opera lui Eminescu e o v a s t ă s i n t e z ă p o e t i c ă care, din multe puncte de vedere, se ridică deasupra marilor curente literare. O meditație eminesciană înseamnă mai mult decît oricare altă meditație a epocii; ea se îndepărtează atît de mult de orice epigonism, încît nici nu ne mai gîndim la adaptările, incomparabil mai modeste, ale lui Heliade. Chiar și un mic cîntec de dragoste al adolescentului ca *De-aș avea*... are un accent personal pe care — tocmai pe planul afectiv — l-am căuta degeaba în doina „pseudo-haiducească" a lui Alecsandri care i-a servit de model. Cînd Bolintineanu imită pe Chénier, se obține numai o elegie tînguioasă, plină de reminiscențe și împerecheri de cuvinte tradiționale; cînd însă un Eminescu recurge la același gen și același metru pentru a scrie — în vîrsta de 16 ani! — *Mortua est!*, convențiile literare servesc doar de fond muzical pentru ca să fie revelată, sub impresiile imediate ale unui eveniment tragic, prăbușirea convingerilor religioase. Și ce

[13] V. mai sus n. 3.

[14] Tot la Briusov (cf. n. 10) găsim și următoarea declarație: „Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, вот что стало задачей художника". (Священная жертва, în revista Весы, 1905, fasc. 1, p. 27).

a devenit un modest sonet descriptiv ca acel al lui Cerri în prelucrarea lui Eminescu! Ce cascade de imagini, cînd pesimiste, cînd cel puțin îmbărbătătoare, s-au înfiripat dintr-o pagină seacă și moralizatoare a lui Oxenstiern! Exemplele chiar și pe baza analizelor de față, ar putea fi multiplicate în favoarea tezei noastre privitoare la caracterul sintetic al operei eminesciene și la înalta ei valoare estetică.

Din această extremă volubilitate — sub care se ascunde însă o minunată arhitectură a gîndirilor și a principiilor estetice — rezultă și varietatea nu a s t i l u l u i eminescian, ci a s t i l u r i l o r eminesciene. Sprijinindu-se pe un instinct aproape infailibil în ceea ce privește „veștmintele vorbirii", poetul nostru știa să creeze pe rînd o serie de stiluri individuale. O reînnoire a meditației lamartiniene cerea mijloace de expresie cu totul diferite de acelea ale unui simbolism „in statu nascendi". „Ghirlandele" de aliterații, deși susceptibile de a da un farmec acustic particular ictusurilor unui alexandrin sonor, erau aproape incompatibile cu simplitatea diafană a unei doine „retrăite" ca *Ce te legeni*... ori *La mijloc de codru des*; o inversiune ca „Al mării aspru cînt", care pare inseparabilă de iambii ascendenți ai ultimei elegii, ar fi deplasată în cadrul *Serenadei* unde nostalgiile poetului se ascund sub masca lui Fabiano Fabiani. Un cuvînt „prozaic" fără care nici n-am mai putea închipui diatribele din *Scrisoarea III* ar fi o notă falsă într-un „cantabile" ca *Peste vîrfuri*, iar un vocativ arhaic ca *oame* (v. scena finală din *Memento mori*) ar fi inimaginabilă în basmele versificate. Mijloacele de expresie ale stilurilor eminesciene nu pot fi deci transpuse după plac dintr-un stil în altul, dintr-o compoziție în alta; în cele mai multe cazuri ele par a izvorî din a t m o s f e r a textului în care sînt atestate. Elaborarea tuturor acestor amănunte cerea însă o intervenție foarte activă a „privirii clare"; prin urmare, nici celebra armonie eminesciană n-ar fi putut lua ființă fără o fericită încrucișare a extazului creator și a muncii reflexive, a inspirației instinctive și a rațiunii. Acest „romantic" care recurge la niște procedee parnasiene și care, în ultimii ani ai activității sale, sub zodia unei muzicalități pînă atunci nebănuite, prevestește și simbolismul, aparține familiei acelor spirite înflăcărate în fruntea cărora stă Dante, întemeietorul și codificatorul artei poetice neolatine [14].

Iată cîteva reflexii pe marginea analizelor adunate în volumul de față care, deși rezultă din unele cercetări întreprinse timp de 30 de ani, nu vor și nu pot fi mai mult decît un modest început, o treaptă — în sensul arghezian al cuvîntului — pentru viitoarele generații de cercetători. Peste puțin vom avea la îndemînă noi și importante unele pentru munca noastră, în primul rînd *Dicționarul general al limbii romîne* și *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* care, în multe privințe, vor deschide orizonturi noi, prevestind poate și un dicționar mai complet al limbii marelui poet. Mulțumită noilor metode de cercetare se vor dezvolta și unele domenii pînă acum cam neglijate ale studiilor de stilistică; să ne gîndim în primul rînd la progresul care e de realizat în domeniul sintaxei poetice. Sînt convins că cercetările care mai rămîn de făcut vor arunca o lumină din ce în ce mai vie asupra adevăratei importanțe a lui Eminescu atît în istoria literaturii și a culturii romîne, cît și în evoluția poeziei europene.

[15] Despre arta versului dantesc v. îndeosebi excelenta teză a lui M. Amrein-Widmer, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich, 1932. V. și studiul meu citat în n. 8, p. 384 și urm.

ABREVIERI

AAR	= Analele Academiei Romîne.
BL	= Bulletin Linguistique.
BME	= Buletinul Mihai Eminescu.
CA	= Candrea-Adamescu, *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*, 1930.
Călinescu, *Viaţa*	= G. Călinescu, *Viaţa lui Mihail Eminescu*, Buc., f.d.
Călinescu, *Op.*	= G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, vol. I—V, Buc., f.d.
Caracostea, *Arta*	= D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Buc., 1938.
Caracostea, *Creat.*	= D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Buc., 1943.
CercL.	= Cercetări de lingvistică (Cluj).
CL.	= Convorbiri literare.
CLThA	= Cahiers de Linguistique théorique et appliquée.
Contr.	= *Contribuţii la istoria limbii romîne literare în sec. al XIX-lea*, vol. I—III. Buc., 1956—1963.
DA	= *Dicţionarul limbii romîne*. A—L. Buc., 1913—1944.
Damé	= Fr. Damé, *Dictionnaire roumain-français*, vol. I—IV, Buc., 1893—1895.
DLRLC	= *Dicţionarul limbii romîne literare contemporane*, vol. I—IV, Buc., 1955—1957.
DLRM	= *Dicţionarul limbii romîne moderne*, Buc., 1958.
Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*	= Z. Dumitrescu-Buşulenga, *Mihai Eminescu*, Buc., f.d. [1963].
Graur, SLG.	= Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*. Variantă nouă. Buc., 1960.
GS	= Grai şi suflet.
Guillermou, *Genèse*	= A. Guillermou, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*. Paris, 1963.
Heliade, *Curs*	= Ioan Heliade Rădulescu, *Cursu integru de poesie generală*, 1868.
Iordan, *Stil.*	= I. Iordan, *Stilistica limbii romîne*, Buc., 1944.
Iorga, ILRC	= N. Iorga, *Istoria literaturii romîneşti contemporane*, vol. I—III, Buc., 1933—1934.
Lit. pop.	= M. Eminescu, *Literatura populară*, ed. D. Murăraşu, Craiova, f.d.

LL	= *Limbă şi literatură*, vol. I—VII, Buc., 1955—1964.
LR	= Limba romînă.
Maiorescu, *Critice*	= T. Maiorescu, *Critice*, vol. I—III, Buc., 1908.
Mazilu	= M. Eminescu, *Poezii şi variante*, ed. D. Mazilu, Buc., 1940.
O.	= M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I—VI, Buc., 1939—1963.
PL	= Preocupări literare.
Postume	= M. Eminescu, *Poezii postume*, ed. II. Chendi, Buc., 1908
Rosetti, *Limba lui Eminescu*	= Al. Rosetti, *Limba poeziilor lui Mihail Eminescu*, în vol. *Studii lingvistice*, Buc. 1955, p. 33—58 şi *De la Varlaam la Sadoveanu*, Buc. (1958), p. 311—356.
SCL	= Studii şi cercetări lingvistice.
SCILF	= Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor.
Scr. pol.	= M. Eminescu, *Scrieri politice*, ed. D. Murăraşu, Craiova f.d.
Scr. lit.	= M. Eminescu, *Scrieri literare*, ed. D. Murăraşu, Craiova, f.d.
SDL	= Studii şi documente literare, ed. I. Torouţiu, vol. I—VII.
SPL	= M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, Ed. I. Scurtu, vol. I, Buc., 1930.
Tiktin	= N. Tiktin, *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, vol. I—III, Buc., 1903—1927.
Tocilescu, *Mat. folc.*	= G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I (1—2)—II, Buc., 1900.
Varl.-Sad.	= *De la Varlaam la Sadoveanu*, Buc. [1958].
Vianu, *Met.*	= T. Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Buc., 1957.
Vianu, *Poezia*	= T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc. [1930].
Vianu, *Probl.*	= T. Vianu, *Probleme de stil şi artă literară*, Buc. [1954].
Vianu, *Proz.*	= T. Vianu, *Arta prozatorilor romîni*, Buc. 1941.
VR	= Viaţa romînească.

Scanned with OKEN Scanner

LE STYLE POÉTIQUE DE MICHEL EMINESCO

Résumé

Introduction

Avant d'aborder les divers sujets concrets de ces analyses stylistiques, l'auteur tient à préciser son attitude au sujet de certaines questions fondamentales des recherches de ce genre. Une de ses principales thèses lui a été fournie par une heureuse formule de l'académicien Tudor Vianu, selon laquelle «la forme n'est point, en matière d'art, une sorte d'aspect extérieur surajouté, une sorte d'agrément associé à tout ce qu'il y a de sérieux dans le contenu... La forme d'une œuvre littéraire est son contenu même... Essayez de séparer le contenu de la forme sous laquelle il se présente et vous n'en saisirez qu'un squelette pâle et banal. Dans l'œuvre du poète nous avons à faire à une manière nouvelle et unique dans son espèce de sentir le monde et la vie». On rencontre des idées analogues chez le savant soviétique V. Jirmounski; à son avis, dès qu'il est question d'une œuvre poétique, le sujet n'existe plus indépendamment des moyens d'expression qui servent à la révéler. Selon V. Jirmounski, même la composition d'une œuvre poétique est à ranger parmi les moyens d'expression, puisque c'est toujours conformément à un certain plan d'ensemble que les faits de langue sont mis au service d'une manière particulière de la communication du contenu logico-affectif. Ces faits de langue, le poète les puise dans l'usage, mais il les modèle et les transforme, au moins dans une certaine mesure, selon ses intentions. C'est pourquoi la stylistique et surtout une de ses branches, la stylistique littéraire, doit s'occuper de tous les facteurs, individuels et collectifs, qui – d'une manière ou d'une autre – déterminent un certain aspect particulier du style individuel. Sous ce rapport, l'auteur cherche à concilier les vues d'une série d'auteurs étrangers (de I. Marouzeau à H. Morier) avec celles des chercheurs roumains et les suggestions du poète lui-même; en dernière analyse, au lieu de se borner – selon une habitude assez douteuse – à la stylistique du mot, l'auteur juge indispensable de distinguer trois grands do-

maines des recherches à faire : la phonétique stylistique, y compris aussi l'étude de la versification; la lexicologie stylistique qui embrasse, outre les diverses couches du lexique, les figures d'ordre sémantique (comme la métaphore) et aussi les faits morphologiques comportant une valeur expressive; enfin, la syntaxe stylistique qui doit étudier aussi les figures fondées sur certains types syntagmatiques (répétition, anaphore, groupement ternaire, etc.). Toutes ces méthodes d'investigation sont à appliquer non seulement d'une manière purement descriptive, mais aussi en profondeur entendant par là toute la « stratigraphie » des diverses variantes qui se cachent derrière la façade, souvent assez trompeuse, du texte définitif. Les chapitres qui vont suivre fournissent bien des exemples de l'application des méthodes indiquées ci-dessus; en tout cas, on ne devra jamais perdre de vue le principe par lequel un Valéry proteste contre une dissection trop rigoureuse du texte poétique : « Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et son développement; le son et les sens; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d'insensibilité en matière poétique ».

Les échos d'une jeunesse tourmentée

Qui ne connaît pas la jeunesse extrêmement mouvementée d'Eminesco, ses pérégrinations à travers toutes les provinces roumaines, sa vive curiosité intellectuelle, les péripéties de ses premières amours ? Comme reflets dignes d'attention de ses années pleines d'impressions (1865–1870) nous avons choisi pour notre analyse quatre poèmes; chacun d'eux représente une voie différente de l'orientation littéraire.

La chanson *De-aşi avea*... (Si j'avais...), quoique née sous l'influence manifeste d'une *doina* pseudo-populaire de V. Alecsandri (« *Doină, doiniţă : De-aş avea o puiculiţă...* » c'est-à-dire « D. D., si j'avais une jolie petite amie... »), révèle déjà un douloureux pressentiment : le jeune poète désire ardemment le bonheur auprès de sa bien-aimée, mais il n'est point sûr d'atteindre un jour cet état d'équilibre. La composition tristrophique du poème n'a rien de populaire; en outre, on peut opposer au folklore authentique aussi certaines tournures très recherchées comme « *Amalgam* d-o *roz-albie* / Şi de una *purpurie* » (Mélange d'une couleur rose presque blanche et de nuances pourprées). En ce qui concerne la syntaxe savamment calculée de cette chanson, il suffit de dire que les 24 vers du texte ne constituent qu'une seule période, où la phrase principale est introduite par trois subordonnées hypothétiques parallèles (8 + 8 + 4 vers). Malgré cette virtuosité, on ne saurait contester le caractère profondément « vécu » du poème (paru à Budapest, dans la revue *Familia* en 1866); la mélancolie qui s'y cache doit être comparée au contenu affectif de deux vers de jeunesse de Lermontov : « Любовь пройдет, как тень пустого сна. Не буду я счастливым близ прекрасной » (*К другу*).

La méditation *Din străinătate* — dont le titre rappelle une série de poèmes allemands intitulés *Aus der Ferne* — est à ramener, quant à son genre et sa forme, aux échos roumains (Héliade, etc.) des méditations lamartiniennes. Il n'en reste pas moins que déjà la première strophe révèle une attitude très personnelle : le contraste qu'il y a entre le comportement bruyant et joyeux d'une multitude anonyme et l'incurable solitude intérieure d'un homme de génie. Ce jeune solitaire qui rêve au bonheur d'un modeste foyer dans son pays natal prévoit très exactement que le sort lui enviera même le silence et la paix d'une simple « colibioară ». L'analyse qui se propose de démontrer qu'Eminesco devait connaître dès 1866 *Le Vallon* de Lamartine dans l'original (cf. l'expression *natala mea vîlcioară* « le vallon où je suis né ») porte avant tout sur l'emploi de certaines figures, comme l'anaphore, et sur quelques particularités lexicales (comme l'emploi de *mitutică* au lieu de la forme littéraire *mititel*, fém. *mititică*). Une série de remarques se réfèrent au poème posthume *Un roman* (1869), issu des variantes de la première méditation ; l'idylle rêvée avec une petite paysanne d'Ipotești — morte dans la fleur de l'âge comme la Silvia de Léopardi — y est décrite avec un grand luxe de détails. C'est également dans le poème *Un roman* que paraît pour la première fois la métaphore *luna... regina cea bălaie* « la lune... cette reine blonde » qui, dans le langage d'Eminesco, équivaut à une allusion directe à la bien-aimée disparue. Cette métaphore d'origine française (cf. Lamartine : « Et le char vaporeux de la r e i n e des ombres ») constituera bientôt une sorte d'obsession qu'on retrouvera pendant de longues années sous les formes les plus diverses.

C'est à la mémoire de la même jeune fille que sont consacrés aussi les brouillons plus ou moins nébuleux dont se cristallisera, de 1866 à 1870, l'élégie *Mortua est* ! ; à propos de ces vers, si semblables par leur facture au *verso de arte mayor* des Espagnols, on a l'occasion de saisir sur le vif les premiers accents pathétiques d'une crise prolongée de la foi du poète. De même que le poème *Din străinătate*, l'élégie *Mortua est* ! nous initie aussi à la naissance d'une nouvelle harmonie du vers ; ce sont précisément les phrases révélant des visions apocalyptiques qui semblent être le mieux élaborées au point de vue de l'expressivité phonétique. Dès cette époque Eminesco recourt déjà à des « guirlandes » d'allitérations entrecroisées. Voici le vers qui signifie «Quand les soleils s'éteignent et les étoiles tombent » :

Cînd sorii se sting şi cînd stelele pică

L'examen des poésies de jeunesse se termine par quelques réflexions sur l'élégie *Amorul unei marmure* (L'amour d'un marbre). Dans le titre de ce poème *marmure* veut dire « femme belle et insensible » (cf. *être [froid] comme un marbre*) ; quant au texte, il reflète la passion inassouvie d'un pauvre petit souffleur pour une des actrices en vue de la troupe de Pascaly. Le bouillonnement intérieur de l'âme opprimée du poète se révèle au moyen de métaphores et d'images inattendues qui se mêlent à des répétitions et des groupements

ternaires. A ce propos il ne nous a pas semblé inutile de jeter un coup d'œil sur l'histoire du groupement ternaire (tricolon) dans la langue poétique roumaine.

La voix du poète-mage

De même que les spécialistes de la poésie de Lermontov considèrent le «железный стих» (litt. « vers d'acier ») comme une variété à part de son style, il est facile de reconnaître aussi chez Eminesco, notamment dans l'ode *Junii corupţi* (Jeunes gens corrompus), un aspect analogue du langage poétique. Ce style passionné exige une grande richesse d'épithètes émotionnelles, de termes énergiques puisés dans la langue parlée, voire dans la langue populaire, d'images hardies et de pointes impressionnantes, placées surtout à la fin des vers et des strophes. Les *Iambes* d'Auguste Barbier ont pu également contribuer à la genèse de cette variété de style; néanmoins il n'est pas douteux que l'apparition de cette attitude dans la poésie d'Eminesco est plutôt un phénomène parallèle et non une prise de position directement influencée par des modèles étrangers; ce sont, avant tout, certains poètes roumains antérieurs (Alexandrescu, Bolliac) qui ont préparé le terrain à l'apparition de cette voix prophétique. Dans le poème *Junii corupţi* Eminesco s'attaque à la jeunesse corrompue de son temps; pendant que ses jeunes contemporains s'adonnent aux plaisirs, en Italie flottent déjà les glorieux drapeaux du Risorgimento. Mais, chose curieuse, même la frénésie de ces vers déclamatoires n'est point incompatible avec l'art d'un vrai ciseleur du style. Ces sixains présentent toutes sortes de figures rhétoriques et, à un moment donné, Eminesco découvre aussi l'équivalent roumain de l'« alexandrin ternaire » des romantiques français (ex. : « Vă văd lungiţi | pe patul | juneţii | ce-aţi spurcat-o, Suflînd din gură | boala | vieţii | ce-aţi urmat-o» — « Je vous vois vous prélasser sur les lits de la jeunesse souillée; De votre bouche même s'exhale le mal de la vie que vous avez menée... »). Dans la partie « idéale » une des pointes est constituée par l'expression *poporul împărat*; de même que *popol suveran* sous la plume d'Héliade, elle témoigne d'une influence manifeste de l'idéologie de la grande Révolution française et de la glorification du *peuple souverain*. On y reconnaît aussi les échos du Risorgimento italien.

A la fin du chapitre l'auteur s'occupe de l'opinion de ceux qui considèrent le poème *Junii corupţi* comme la première satire d'Eminesco. Le poème en question, avec ses effets rhétoriques, est plutôt une ode où l'on retrouve, dans un curieux alliage, jusqu'à certaines réminiscences du style sublime du classicisme; la langue des satires proprement dites (c'est-à-dire des *Epîtres*) sera incomparablement plus riche en « termes bas », jusque-là exclus du style poétique.

Scanned with OKEN Scanner

Les poèmes bâtis sur des antithèses

C'est déjà à Vienne, pendant ses études universitaires, qu'Eminesco écrit le poème *Înger şi Demon* (Ange et Démon) qu'on peut considérer à juste titre comme le germe d'un roman en vers ou d'un drame à écrire. Au fond, nous avons à faire à une sorte de triptyque. Le premier tableau nous présente, dans l'obscurité presque totale d'un dôme (*domă*; il est probablement question de la Stephanskirche), une jeune femme agenouillée devant un autel de la Vierge et un jeune homme qui l'observe, et qui, comme un démon de la négation, s'appuie fièrement sur une balustrade. L'immobilité du « poète athée » (*poet ateu*) s'oppose à la fervente prière de l'« ange blond »; il n'en reste pas moins que les jeunes se sentent animés d'un amour qui, dans leur monde dominé par les convenances sociales, ne peut guère atteindre son but. Leur affection est assez profonde pour survivre même à une révolution pendant laquelle le poète a l'occasion de s'adresser au peuple en orateur politique. Le bouillonnement de la foule (*furia vulgară*) est dépeinte avec un rare réalisme. Lorsque cette révolution — de même que la Commune de 1871 — échoue, les rêves du poète s'anéantissent, et lui-même doit succomber au même sort que jadis Gilbert, héros d'un célèbre poème d'Hégésippe Moreau (traduit en roumain par Héliade en 1866). Avant de mourir, le poète revoit encore une fois sa « princesse lointaine », mais on ne sait pas au juste, si ce n'est pas simplement une hallucination du mourant. L'analyse suit de près les péripéties de l'action dont la peinture implique une série de puissantes antithèses et une richesse toujours plus impressionnante des moyens d'expression.

Le poème *Împărat şi proletar* (L'empereur et le prolétaire), écrit à Vienne et à Berlin, porte également l'empreinte de la révolution de Paris; en même temps il témoigne des premiers contacts du poète avec les idées du socialisme et tout particulièrement avec la doctrine marxiste. Le Prolétaire qui, dans la pénombre d'une taverne misérable, s'adresse à ses compagnons, doit certainement avoir lu le *Manifeste communiste*. La conception bourgeoise de la religion, de la justice et de la vertu est tour à tour démasquée par l'orateur. « Un discours plein de feu, d'enthousiasme et de force » — écrivait jadis à ce propos Dobrogeanu-Gherea, le premier critique socialiste roumain. Evidemment, l'orateur prolétarien d'Eminesco va trop loin lorsqu'il considère même le Nu (en tant que genre artistique) comme un moyen d'exploitation des filles du peuple, mais n'oublions pas que les erreurs de ce genre sont bien connues dans l'histoire du socialisme.

Le texte d'Eminesco est parsemé de trouvailles très hardies; les moyens traditionnels de l'expression se mêlent constamment à des accouplements de mots inédits, comme *mitele albastre* « les mythes bleus » (dénomination poétique de l'âge d'or qui doit revenir grâce au progrès de l'humanité). Les souffrances des masses prolétariennes sont esquissées — surtout dans les variantes — avec une saisissante simplicité; c'est à ces masses anonymes que s'oppose un célèbre portrait de l'Empereur qui se promène « en phaéton de gala » au bord de la Seine. Quant à l'évocation très concise de la révolution qui, par son réalisme un peu à la Delacroix, a profondément scandalisé les

Scanned with OKEN Scanner

contemporains, elle est en réalité un des plus beaux passages : l'instrumentation du vers devient de plus en plus exubérante. La chute du mouvement révolutionnaire n'est pas décrite ; dans la partie finale qui évoque les rochers d'une rive solitaire c'est l'Empereur qui réapparaît sur la scène. L'ombre du grand Napoléon semble flotter derrière la figure de Napoléon III qui, d'une manière assez singulière, devient une sorte d'interprète des idées philosophiques d'Eminesco. « Tout passe ; la vie du monde n'est qu'un songe de la mort » – dit cette figure symbolique, mêlant au style de Schopenhauer les accents douloureux du roi Lear (« Moşneagul rege Lear . . . »). Mais il y a lieu de se demander si le poème représente en effet deux aspects parfaitement contradictoires de la philosophie du poète. On est enclin à croire qu'il s'agit plutôt de l'échec de la philosophie idéaliste (représentée par un Empereur, c'est-à-dire par une personne placée au sommet de la pyramide sociale) vis-à-vis de la victorieuse ascension d'une philosophie nouvelle : celle qui anime le prolétariat (« plebea proletară »). Au point de vue du style le monologue final présente des analogies indéniables avec certains passages du poème posthume *Memento mori* (cf. le chapitre suivant).

Une vision lyrique de l'histoire universelle

Ce chapitre consacré au monumental poème posthume *Memento mori* (titres antérieurs : *Tempora mutantur*, *Vanitatum vanitas*, *Skepsis*, *Diorama*, *Panorama deşertăciunilor* [= des vanités], etc.) n'a qu'un seul but : examiner les néologismes – soit d'ordre sémantique, soit lexicaux – qui se rattachent à l'évocation des périodes successives de l'histoire universelle. Pour faire comprendre la nécessité d'une étude de ce genre, il convient d'ajouter qu'à cette époque, de 1870 à 1872, le lexique d'Eminesco semble avoir atteint un maximum de richesse ; les innovations d'ordre purement sémantique (le ciel : « înstelatul rege maur » – « un roi maure [au manteau] constellé ») y alternent avec des emprunts plus ou moins rares dont plusieurs font penser au souci de la précision chez les poètes parnassiens.

Dans les sous-chapitres l'auteur passe en revue chacun de ces tableaux historiques. A propos de Babylone il signale l'expression *grădini ⟨zidite-n⟩ suite-n nori* qui sert à désigner les célèbres jardins suspendus de Sémiramis et une série de métaphores caractérisant les souffrances du peuple. Dans la scène égyptienne il convient de relever la fréquence des termes *giganţi* et *gigantic*, ainsi qu'un vers destiné à évoquer la splendeur de Memphis : « Sînt gîndiri *arhitectonici* de-o grozavă măreţie » (Ce sont des pensées architecturales [!] d'une terrible majesté). Mais bientôt le vent s'élève et le sable enterre ces immenses villes comme autant de « *gigantice* sicriuri » (cercueils gigantesques). La Palestine, avec son « *miticul* Ierusalim », est placée dans l'orbite de la civilisation grecque ; le roi Salomon porte une « *hlamidă de lumină* » (chlamyde tissée de lumière, c'est-à-dire d'une blancheur éblouissante). Ce tableau se ter-

mine d'ailleurs par un vers d'une rare beauté (qui veut dire : « Dans le désert les palmiers dénudés s'élancent vers le soleil ») :

În pustiu se-nalță-n soare desfrunziții palmieri

Le tableau grec (récemment examiné aussi par T. Vianu) est particulièrement riche en néologismes évocateurs : il suffit de signaler *oceanic, Oceanida* (épithète de la Grèce), *multicolon, marmoreu, oreadă, Olimpicul*, etc. Certains vers sont aussi modernes que dans un poème surréaliste ; à propos de la décadence de la Grèce antique on lit le vers suivant : „Înserează și apune greul soare-n *văi de mite* » (« Le soir tombe ; le soleil, alourdi, s'affaisse dans des vallées [entourées] de mythes »). L'évocation de la Dacie antique et de l'Empire romain constitue toute une série de tableaux dramatiques ; il est facile d'y relever des vers d'une concision tacitienne : « Și Cesarii-mpart pământul în Senatul cel de regi » (Et les Césars partagent la terre au Sénat des rois, c'est-à-dire au Sénat fondé par les rois). Dans ce cadre majestueux même le néologisme *rege*, rapporté aux rois des peuples subjugués par les Romains, acquiert une expressivité toute nouvelle : « *Regii* țărilor învinse gem cu greu trăgînd la jug » (Les rois des pays vaincus gémissent en traînant péniblement le joug [du char de triomphe]). Le vers qui peint l'incendie de Rome au temps de Néron est presque identique à celui qui sert à caractériser Paris dans le tourbillon de la Révolution de 1870 : « Evul arde — Roma este *oceanicu-i* mormînt » (Une époque entière est en flammes ; c'est Rome qui l'engloutit à l'instar d'un tombeau vaste comme l'océan). La conquête de la Dacie est introduite par un vers où nous surprend la personnification du terme *mărire* « grandeur, splendeur » : « Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea *mărire* » (Par le pont passe, avec des milliers de casques, la grandeur robuste de Rome). La lutte des Romains et des Daces prend des mesures apocalyptiques ; même la divinité suprême des vaincus la contemple avec angoisse : « Odin[!] adîncit în gînduri vede-a luptei lungi *grandoare* » (Odin absorbé dans ses pensées, contemple la grandeur de ce long combat). Peu après paraissent sur la scène les *sacre legioane, sclavele popoare* et *ducii daci* ; d'une manière fort curieuse, les souffrances des Daces sont comparées à celles des serfs roumains sous le régime féodal, voire au trône ardent d'un chef qui, un jour, sera brûlé vif. Il n'est point douteux que par la strophe qui s'y réfère, Eminesco voulait faire une allusion à la fin tragique du soulèvement de Georges Dózsa en 1514...

Les tableaux suivants sont consacrés d'abord à la migration des peuples, puis au moyen âge, à la révolution de 1789 et à l'époque de Napoléon. La strophe qui introduit la grande fresque de la Révolution, est une apothéose du mot *spirit* « esprit ». La fameuse retraite de l'Empereur est évoquée au moyen de quelques vers qui, même de nos jours, nous surprennent par leur hardiesse : « ... cu fală / El ridică drept făclie aurora-i boreală / Peste-oștirea-ntroienită în pustiul de omăt » (« Il élève, en guise de flambeau, son [!] aurore boréale au-dessus de son armée ensevelie sous la neige »). En marge de la méditation finale Eminesco lui-même a tracé le mot *Götterdämmerung* ; il prévoit la chute de tous les empires du monde, mais il croit apercevoir une étincelle de l'immortalité dans la poésie et dans l'art en général. Autrement dit, sa conclusion ne

peut être taxée de pessimiste; elle est plutôt comparable à l'idée exprimée par Théophile Gautier dans une strophe mémorable : « Tout passe. L'art robuste Seul a l'éternité; Le buste Survit à la cité ».

Trois attitudes dans le domaine de la poésie épique

Il serait exagéré de dire qu'Eminesco a été un poète épique au sens propre du mot; les principaux héros de ses poèmes épiques ne sont, en dernière analyse, qu'autant de présentations plus ou moins déguisées du même « héros lyrique ». Ce chapitre a pour but d'examiner l'évolution des épithètes éminesciennes dans trois groupes de textes : d'abord dans le cycle *Călin* qui se compose d'un remaniement en prose de l'histoire de *Călin Nebunul*, d'un remaniement en vers de la même histoire et du poème *Călin* où le sujet folklorique est déjà élevé dans la sphère de la grande poésie; ensuite dans le poème *Strigoii* (Les revenants) et les variantes qui s'y attachent; enfin, dans le cycle *Luceafărul* (Hypérion) qui comprend les stances du poème *Fata-n grădina de aur* (La jeune fille au jardin d'or) et le texte proprement dit du *Luceafărul*. On peut dire, grosso modo, que ces trois cycles sont à placer entre les années 1870 et 1883, ce qui veut dire que, d'une manière ou d'une autre, les sujets épiques en question accompagnent presque toute la carrière du poète.

A propos des trois cycles que nous venons d'énumérer l'auteur examine les constructions attributives suivantes : A) S (substantif) + A (épithète adjective); sous-catégories; a) S + *cel* A; b) A + S. — B) S + S; sous-catégories : a) S + (*cel*) préposition S; b)S + S au génitif.

Quant au cycle *Călin*, le conte en prose atteste une fréquence considérable de certaines épithètes postposées très simples (*frumos*, *mare*, *grozav*, etc.), mais la construction A + S est presque inexistante. Dans ce style la construction possessive ne tolère pas non plus l'inversion; autrement dit, il est impossible de relever dans le conte proprement dit des exemples comme « De-a *nopții* moale, luminoasă *ploaie* » (litt. « de la nuit — molle et lumineuse pluie »). Le conte en vers (*Călin Nebunul*) où les épithètes les plus variées abondent, trahit une certaine préférence du type A + S : « *asprul* întuneric » (les mornes ténèbres). Il y a des exemples même pour le type A + S + A : « Pe *seninul* cer *albastru* » (au ciel bleu et serein). Un cliché épique qui revient à plusieurs reprises est l'expression *părul ei de aur moale* « ses molles tresses d'or » (litt. « ses cheveux en or mou »). A un moment donné les épithètes deviennent aussi fréquentes que dans deux vers (au total 16 syllabes) on en rencontre cinq; à un seul substantif peuvent être rattachées trois ou quatre épithètes. Même le texte définitif du poème *Călin* accuse des particularités analogues; une construction très rare que nous y avons relevée est *dulce noaptea lor* « leur douce nuit » (cf. *biet sufletul meu* dans Dosoftei).

Le poème *Strigoii* et surtout les premières variantes de ce texte reste dans la sphère de la même exubérance; on y voit paraître par ex. le type A + A + S; *golul, albul braț* « la blancheur de son bras nu ». Dans la dernière partie de ce

poème, si semblable aux ballades germaniques, on observe une fréquence insolite de l'épithète *negru* « noir » (cf. aussi *lugubru* et *dureros* dans un vers comme « *< lugubra > dureroasă* lumină din lumină» — « une < lugubre > douloureuse lumière engendrée par une autre lumière »). Il convient de relever aussi quelques épithètes fondées sur des effets de synesthésie : *cîntare-ntunecată* « un chant sombre ».

Le cycle du *Luceafărul* nous invite à étudier l'emploi des qualificatifs sur trois plans : d'abord, dans le conte populaire roumain plus ou moins remanié par Kunisch, ensuite dans les stances du poème *Fata-n grădina de aur*, enfin dans les variantes et le texte définitif du *Luceafărul*. Dans ce cas l'emploi des épithètes peut être représenté par une courbe; le texte recueilli par Kunisch – dont nous ne possédons pas l'original roumain – doit avoir été approximativement au même niveau que le conte en prose *Călin Nebunul* (comportant un minimum de qualificatifs rares); les stances susmentionnées montrent une abondance comparable aux poèmes *Călin Nebunul* et *Strigoii*; enfin les diverses variantes du *Luceafărul* illustrent parfaitement le phénomène que T. Vianu appelle «scuturarea podoabelor» (l'abandon des ornements). Les néologismes stridents du poème *Fata-n grădina de aur* (*amabil, mat, nobil, pal, splendid, teribil*) disparaissent pour jamais; comme épithètes « savantes » le texte définitif ne nous fournit que *himeric, marmoreu* et *palid*. La fin du chapitre est réservée à l'examen de la présentation des trois protagonistes du cycle *Luceafărul* : la princesse, le *Zmeu* (ou incube) qui deviendra plus tard le « Démon » éminescien (c'est-à-dire *Luceafărul*) et son rival, un prince qui, dans le texte définitif, n'est qu'un Chérubin plein de bon sens et même de ruse. Les épithètes qui s'accumulent autour des trois portraits illustrent fort bien l'évolution des caractères et aussi des modifications successives du style poétique.

Variations lyriques sur les thèmes inspirés par l'amour de Véronique

Le chapitre comprend une analyse très détaillée de trois textes inspirés par l'amour d'Eminesco pour la poétesse Veronica Micle. L'idylle *Povestea codrului* (Conte sur la forêt), bien qu'elle accuse certaines similitudes avec la poésie *Der Hirtenknabe* de Heine, nous a gardé le souvenir d'un moment de sérénité; toutefois la cristallisation du texte a suivi un chemin hérissé de difficultés (cf. nos réflexions dans la *Conclusion* sur le type beethovenien de l'artiste créateur). L'élégie *Despărţire* (Séparation), dès qu'elle est placée entre les lianes enchevêtrées des variantes, n'est pas moins instructive : les motifs qu'on y rencontre ont été traités selon les exigences de plusieurs formes métriques. Le troisième texte est également une élégie qui, sous le titre de *S-a dus amorul* (L'amour s'est envolé), représente la reprise d'une forme strophique rendue déjà célèbre par le poème *Luceafărul*. Les méandres des variantes montrent bien comment les idées ont subi un long processus de sublimation allant presque toujours de l'image concrète vers une sorte de généralisation. Quelques

Scanned with OKEN Scanner

variantes de l'élégie *S-a dus amorul* contiennent des accords tragiques annonçant les adieux du poète non seulement à toute espèce d'activité littéraire, mais aussi à sa vie tourmentée : « Şi iată visul a trecut / Ca şi cînd n-ar fi fost parcă / Spre negru ţărm necunoscut / Alunec-a mea barcă » (Et voilà que le rêve s'est envolé comme s'il n'avait jamais existé ; ma barque glisse déjà vers l'inconnu d'un sombre rivage).

Un prélude à la dernière élégie

Comme le chapitre II, celui-ci est également consacré à l'examen d'un seul poème ; dans ce cas il s'agit de l'élégie *O, mamă...* (Oh, ma mère...) dont les trois strophes conçues en alexandrins à rimes masculines extrêmement molles marquent une des plus belles réussites de la musicalité du vers éminescien. Le texte de l'élégie, écrit presque d'un seul jet, doit être comparé à un poème antérieur qui semble garder maintes impressions relatives aux funérailles de la mère du poète. Cette comparaison fournit de nouvelles preuves à la théorie de la sublimation ; il y a une différence très importante même entre les deux manières dont Eminesco s'adresse à sa mère défunte ; l'expression *maică-mea sărmană* « ma pauvre mère » est un jaillissement direct de la pitié, tandis que la formule *O, mamă, dulce mamă...* « oh mère, douce mère » a un caractère beaucoup plus poétique et plus aérien (cf. « *dulce* şi nobilă amică » dans une lettre adressée à Véronique). L'analyse du texte définitif embrasse aussi bien les problèmes de la stylistique phonétique que ceux de la morphologie et de la syntaxe ; en outre, le texte éminescien est envisagé au point de vue de la littérature comparée.

Le réalisme du vocabulaire poétique

Comme il ressort des chapitres précédents, Eminesco cherchait sans cesse à enrichir les ressources lexicales du langage poétique ; à cet égard il professait les mêmes principes que Victor Hugo dans sa célèbre *Réponse à un acte d'accusation*. Les succès de cette « démocratisation » du vocabulaire poétique s'observent dans plusieurs domaines ; il est utile de les suivre pas à pas a) dans les poésies d'inspiration folklorique (comme, entre autres, un très beau passage intercalé dans la IIIe Epître) ; b) dans la poésie lyrique dont Eminesco, malgré l'hypocrisie coutumière de son époque, n'exclut point les termes crus et pittoresques ; c) dans le domaine de la satire qui, depuis l'antiquité, a toujours été un genre éminamment réaliste. L'examen du réalisme satirique a déjà été signalé, mais avec une vive indignation, par les contemporains qui en critiquaient aussi bien la « violence » que l'« indécence » ; nullement intimidé par ces réactions, Eminesco n'a jamais renoncé à ses hardiesses (quoique, à cet

égard aussi, il convienne de faire une distinction précise entre le vocabulaire des variantes manuscrites et celui, un peu plus limité, des textes définitifs). Beaucoup de termes, jusque-là presque inexistants dans la langue littéraire roumaine, sont attestés seulement par Creangă et Eminesco; le réalisme du langage est donc une preuve tangible des affinités qui existent indubitablement entre les deux écrivains.

A la fin du chapitre l'auteur analyse brièvement le poème *Viaţa* (La vie) qui nous a conservé trois excellents portraits : ceux d'une pauvre petite brodeuse, d'un hégoumène hypocrite et d'un riche marchand montrant à des duchesses ses magnifiques marchandises, travaillées au prix de tant de larmes. Tous ces textes servent à révéler en Eminesco un des meilleurs observateurs de son époque; ses satires animées par la verve d'un vrai journaliste, s'élèvent bien au-delà des actualités du jour grâce à l'éloquence d'un prophète des temps modernes.

Les problèmes du sonnet éminescien

Eminesco a écrit 26 sonnets; son *endecasillabo* doit sa perfection surtout à la technique de ces vers. Au point de vue de la disposition des rimes, le schéma le plus général est *abba / baab / cdc / dcd* (19 cas). Les rimes des quatrains ont suggéré à W. Mönch l'idée d'y voir une innovation personnelle (cf. *Das Sonett*, Heidelberg, s.d. [1955], p. 228); en réalité, on retrouve ce schéma aussi bien chez Baudelaire (*La muse vénale*, etc.) que chez G. Keller (*Der Bettler*), pour ne mentionner que les poètes du XIXe siècle. Quant aux divers schémas des tercets, ils ont également des antécédents dans les littératures européennes. Malgré ces correspondances ce serait une grave erreur d'exclure la possibilité de certaines initiatives personnelles; on peut attribuer au poète plus d'une combinaison relativement rare, sans chercher nécessairement des analogies dans les littératures étrangères.

Quant à la syntaxe du sonnet, elle semble se mouvoir entre deux pôles. Le sonnet c l a s s i q u e tend à créer des correspondances trés précises entre les strophes et les pauses syntaxiques; même lorsque le sonnet classique se compose de deux périodes (ou d'une seule !), à chaque strophe correspond une unité syntaxique nettement formulée. Le sonnet d'inspiration r o m a n t i q u e admet une liberté incomparablement plus grande dans la construction des phrases : le principe de l'hypotaxe est relégué au second plan par le souci d'assurer à chaque vers, voire à chaque mot, une certaine indépendance. C'est pourquoi on peut opposer à la syntaxe plus ou moins compliquée des sonnets de Dante et de Pétrarque les phrases parallèles d'un sonnet de Baudelaire (*La beauté*) et le « pointillisme » du sonnet *Il proprio ritratto* par Ugo Foscolo.

Eminesco semble adopter les principes du sonnet romantique; néanmoins on découvre chez lui — de même que chez Lenau — maintes réminiscences du style classique; les périodes coïncident assez souvent avec les divisions strophiques.

Scanned with OKEN Scanner

Dans la seconde partie du chapitre l'auteur examine deux célèbres sonnets d'Eminesco : *Veneţia* (Venise) et *Afară-i toamnă* (C'est l'automne) ; les nombreux brouillons du premier sonnet (on a plus d'une vingtaine de variantes !) prouvent jusqu'à l'évidence comment Eminesco a su créer du simple remaniement d'un sonnet allemand (C. Cerri) une poésie très personelle qu'on peut considérer comme une des premières manifestations du symbolisme en Roumanie. Le second sonnet a une importance toute particulière à cause de la finesse de l'instrumentation verbale ; il montre l'art d'Eminesco dans sa pleine maturité.

Moments de sérénité

Parmi les échos d'un pessimisme profondément motivé aussi bien par les circonstances que par les faits biographiques, on peut souvent remarquer les manifestations d'une sorte de stoïcisme qui semble conduire l'esprit du poète vers les sommets d'une sérénité résultant aussi du sentiment de supériorité. Il est curieux de relever que les reflets des moments relativement calmes se distinguent aussi par des particularités métriques marquant le caractère exceptionnel de l'inspiration : d'un côté, Eminesco recourt à une variété moderne du vers quantitatif antique, plus exactement à la strophe saphique ; de l'autre, il découvre l'expressivité d'une forme d'origine espagnole, à savoir de la *glosa*. Les efforts déployés dans ces deux domaines ont abouti à deux chefs-d'œuvre : à l'*Odă în metru antic* et à la célèbre *Glossă* du poète roumain.

En ce qui concerne l'ode conçue en strophes saphiques, elle semble avoir été au début une sorte de commémoration de l'exil de Napoléon à Sainte-Hélène ; peu à peu la figure historique s'est effacée pour céder la place à une présentation du poète lui-même dans une attitude presque immobile ; comme si, aspirant au Nirvana libérateur, il avait déjà contemplé sa propre statue... Néanmoins les vers saphiques se cristallisent assez lentement ; non seulement parce qu'Eminesco, bon connaisseur des formes antiques d'un Platen, n'admettait point autant de libertés dans le maniement du vers que Carducci, auteur des *Odi barbare*, mais aussi du fait que chaque variante apportait d'importantes innovations sur le plan des idées. Voici par exemple un des brouillons écrits en 1879 : « N-admirai nimic... Fericit ca zeii / Doară singur eu mă mirai de mine / Pînă cînd trezit din uimirea-adîncă / Singur rămas-am » (Je n'ai rien admiré... Heureux comme les dieux je n'ai été surpris que par moi-même jusqu'à ce que, débarrassé de mon profond étonnement, je me sois senti seul). Voilà de quel chaos des pensées les plus contradictoires devaient naître certains vers d'une limpidité cristalline comme par exemple ceux-ci : « Ochi nemişcaţi ridicînd la steaua-mi / Nemuritoare... » (Elevant mes yeux vers mon étoile immortelle).

Les sources littéraires de la *Glossă* sont depuis longtemps connues (cf. les pensées d'Oxenstiern, traduites en roumain dès le XVIIIe siècle). L'auteur renvoie aussi à un passage analogue des *Caractères* de La Bruyère : « Dans cent ans, le monde subsistera encore dans son entier ; ce sera le même t h é â t r e et

les mêmes décorations; ce ne seront plus les mêmes acteurs...». La conception baroque du «Theatrum mundi» a inspiré à Eminesco un poème qu'on considère généralement comme une expression classique de son stoïcisme; il n'en est pas moins vrai que certaines variantes — peut-être postérieures au texte publié dans les *Convorbiri literare* — laissent percer un rayon d'espoir: «Şi rămîi senin şi rece / Nu spera şi nu ai teamă / Totul stă şi totul trece / Precum toate sînt de-o seamă / După noapte zori de zio / După rău aşteaptă bine / Ori şi cum ai potrivi-o / Vreme trece, vreme vine» (Reste donc serein et froid, N'espère point, mais ne t'effraie pas non plus. Tout s'arrête et tout passe, puisque toutes les choses sont de la même espèce. Comme la nuit est suivie de l'aurore, après les maux attends des jours meilleurs; quoi que tu fasses, le temps passe, il vient et s'en va).

Dans le monde des mélodies intérieures

Dans son livre consacré à *La psychologie des styles*, Henri Morier a fait la remarque suivante: «L'état de rêverie musicalisante est... la condition *sine qua non* de la poésie sincèrement ressentie... C'est la signature du poète». On a déjà vu maintes manifestations de ces «rêveries musicales»; un examen attentif des poésies posthumes est susceptible d'en augmenter considérablement le nombre. Dans ce chapitre l'auteur passe en revue quatre poésies de ce genre: *Copii eram noi amîndoi* (Nous étions deux enfants...), avec un passage très expressif du rythme ïambique au rythme trochaïque; *Sara pe deal* (Une soirée sur la montagne) dont le rythme, d'une manière ou d'une autre, doit être mis en relation avec la *koloméïka* polono-ukrainienne; le ghazel *În liră-mi geme şi suspin-un cînt* (Un chant gémit et soupire sur ma lyre) où la musique de l'*endecasillabo* — grâce à une alternance très habile des *endecasillabi a maggiore* et *a minore* (6, 4; 4, 6) et à certaines rimes intérieures *-înt* — revêt un aspect particulier; enfin, *Noi, undele creţe*... (Nous, ondes crêpues...) qui, à proprement parler, n'est qu'un «chœur» intercalé dans le tableau dramatique *Mureşanu*. Ces quatre textes, considérés dans leur ensemble, montrent une sorte d'ascension vers une poésie de plus en plus moderne. Après le réalisme de la première poésie et l'impressionnisme nostalgique de la deuxième, la troisième permet de pressentir une aspiration incontestable au «cantabile» des symbolistes. Cet idéal semble avoir été atteint au moment où Eminesco a ébauché la petite chanson intercalée dans le poème *Mureşanu*; elle devrait enfin prendre la place qu'elle mérite dans la série des célèbres «Marines» éminesciennes du genre de *Dintre sute de catarge*... (Parmi les centaines de mâts...).

La dernière élégie

Une des poésies les plus admirées d'Eminesco est, depuis la parution de l'édition Maiorescu, l'élégie *Mai am un singur dor*... (Je n'ai qu'un seul désir...). La présente analyse est destinée à fournir quelques éclaircissements aussi bien

sur l'origine de ces strophes très particulières, tissées de vers ïambiques de 6 syllabes et d'une unité métrique légèrement « anapestisée » (∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪ au lieu ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪), que sur les motifs qui paraissent dans le texte définitif (et ses variantes) ; en guise de conclusion on fera quelques réflexions sur ce qu'on appelle, au point de vue de l'expressivité du vers, « armonie eminesciană ».

Quant au mètre (∪ – ∪ ⏑ ∪ ⏑ + ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪), nous essayons de le ramener à une des chansons de Goethe dans le roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (livre IV, chap. 11) ; « Nur *wer* die *Sehn*sucht *kennt, / Weiss,* was ich *leide* ». Cette chanson s'explique, à son tour, par la plus populaire barcarole italienne : « Sul *ma*re *luc*cica / *l'a*stro d'*argen*to... » (cf. aussi l'hémistiche « bar*chet*ta *mia* » : ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪). Pour expliquer l'« anapestisation » du deuxième vers, il est nécessaire de faire état du chaînon fourni par une des traductions d'Eminesco, le jeu pastoral *Vîrful cu dor,* où paraît déjà le schéma ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪, par exemple : « So *fe*ierlich *schau*ernd » — « *Adînc* jălu*in*du-l ».

De ces deux unités métriques Eminesco a créé un véritable jeu combinatoire, réunissant les deux variétés du vers de 6 syllabes d'abord en quatrains (*abba* ou *abab*), ensuite en huitains et enfin en strophes de 12 syllabes. Même le texte définitif et ses trois variantes publiées par Maiorescu trahissent les conséquences de ces combinaisons, puisque chaque strophe de la chanson *Mai am un singur dor* présente le schéma suivant : ABAB / ABBA / BAAB [1] (disposition des rimes : *abab / cddc / effe.*)

L'évolution des motifs utilisés dans cette élégie n'est pas moins intéressante ; pour le moment il suffit de mettre en relief deux détails. Tout d'abord, il est utile de rappeler que les premiers arpèges n'avaient contenu aucune allusion à l'élection du tombeau au bord de la mer ; le motif marin n'émerge qu'après 1878 (probablement à la suite d'un voyage du poète en Dobroudja). En ce qui concerne les motifs puisés dans la vie des montagnards (mention du *bucium* « trompe de berger, cor, etc. ») leur présence semble s'expliquer par une sorte d'hallucination ; comme si le mort, déposé quelque part sur une rive abandonnée, avait à revoir dans son rêve d'outre-tombe le milieu alpestre de son enfance.

L'étude de l'harmonie éminescienne complète celle de la métrique ; on regrette un peu que certaines trouvailles aient été sacrifiées comme par exemple une strophe parfaitement impressionniste : « Din văi aud sunînd / Talanga, talanga / Se scutură creanga / De-al toamnei rece vînt » (Du côté des vallées j'entends la sonnaille ; la branche perd ses feuilles dans le vent froid d'automne).

Conclusion

Le poète Stephen Spender distingue deux types fondamentaux de l'artiste créateur : d'une part, le type mozartien, c'est-à-dire l'homme né improvisateur, qui obéit à l'inspiration d'un moment privilégié ; d'autre part, le type beethovenien, qui soumet son œuvre naissante à un lent processus de maturation. Il est évident qu'Eminesco représentait le second type ; d'où ses tâtonnements, ses textes incessamment refaits, son éternel mécon-

[1] Dans ce schéma A correspond au vers ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ et B au vers ∪ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ∪. Selon la terminologie italienne, le vers B est un *senario*.

tentement vis-à-vis de ce qu'il venait de jeter sur le papier. A cet égard notre poète peut être comparé aussi à Léopardi ; dans les deux cas un groupe relativement modeste de textes achevés émerge de l'énorme masse des « préludes » et des « arpèges ».

Malgré certains aveux du poète (« Eu rămîn ce-am fost — romantic » — « Je reste ce que j'ai été : un romantique »), il serait faux de ne voir en Eminesco qu'un romantique attardé. D'un côté, il avait assimilé certains aspects très importants du classicisme — des auteurs antiques à Goethe et à Schiller —, de l'autre côté, il n'écrivait point de 1866 à 1883 de la même manière que les « vrais » romantiques de la première moitié du siècle. On ne se trompe pas trop si l'on voit en lui un romantique capable d'évoluer selon les exigences sociales et littéraires de son temps. Son souci de ciseleur le rapproche des parnassiens ; sa musicalité annonce déjà l'avènement des symbolistes. Mais toutes ces préoccupations littéraires et esthétiques qui variaient selon les genres, étaient constamment soumises au même but suprême qu'on retrouve avant lui par exemple chez Iancu Văcărescо et plus tard chez V. Briousov, ce chef de file des symbolistes russes. Selon le témoignage du poème programmatique *Criticilor mei* (A mes critiques), le point de gravité du processus créateur éminescien était toujours le mot juste, le mot révélant la vérité. Sans doute le poète entendait-il par là non seulement le caractère adéquat de l'expression à un complexe logico-affectif, mais aussi le service de la vérité et de la justice sociales, dans le sens le plus large de ces termes. C'est donc la recherche infatigable de la vérité qui confère à l'œuvre d'Eminesco, malgré la diversité des genres et des tentatives, une remarquable unité.

Les analyses recueillies dans le présent volume, bien qu'elles résultent des recherches et des méditations d'une trentaine d'années, n'ont point la prétention de marquer un aboutissement. On aura bientôt sous la main de nouveaux instruments de travail, le dictionnaire de la langue poétique d'Eminesco et le dictionnaire général de la langue roumaine. Même les méthodes actuelles de la stylistique feront des progrès ; pour ne mentionner qu'un domaine presque vierge, on doit accorder plus d'attention à la syntaxe stylistique. Il est donc à espérer que les recherches à faire complèteront à bien des égards les observations antérieures.

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

Pag.

Introducere 5

ECOURILE UNEI ADOLESCENTE ZBUCIUMATE 15
De-aşi avea 18
Din străinătate 23
Mortua est! 36
Amorul unei marmure 48

GLASUL POETULUI-PROFET 57
Junii corupţi 59

CÎTEVA POEME CLĂDITE PE ANTITEZE 73
Înger şi Demon 76
Împărat şi Proletar 90

O VIZIUNE LIRICĂ A ISTORIEI UNIVERSALE 107
Memento mori 109

TREI ATITUDINI DIN DOMENIUL POEZIEI EPICE 137
Ciclul *Călin* 142
Strigoii 157
Ciclul *Luceafărul* 165

VARIAŢIUNI PE TEMATICA INSPIRATĂ DE VERONICA MICLE 193
Povestea codrului 197
Despărţire 205
S-a dus amorul 221

UN PRELUDIU LA ULTIMA ELEGIE 235
O, mamă 237

REALISMUL VOCABULARULUI POETIC 253
Realismul de inspiraţie populară 257
Realismul poeziei lirice 264
Realismul satiric 272

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

DIN PROBLEMATICA SONETULUI EMINESCIAN 321

Structura sonetului 323
Geneza sonetului *Veneţia* 331
Sonetul *Afară-i toamnă* 341

MOMENTE DE ÎNSENINARE 349

Odă în metru antic 352
Glossă 361

ÎN LUMEA MELODIILOR INTERIOARE 375

Copii eram noi amîndoi... 377
Sara pe deal 381
În liră-mi geme şi suspin-un cînt 386
Noi undele creţe... 392

Ultima elegie : *Mai am un singur dor* 399

Încheiere 425

Abrevieri 431

Le style poétique de Michel Eminesco (résumé) 433

Indice de cuvinte 449

Scanned with OKEN Scanner

Redactor responsabil: GEORGETA MITRAN
Tehnoredactor: ELENA PREDA

Dat la cules 25.05.1964. Bun de tipar 16.10.1964. Apărut 1964. Tiraj 11 000. Hîrtie semivelină de 63 g/m² 16 din 700×1000. Coli editoriale 35,07. Coli de tipar 29,5. A 5722/1964. C.Z. pentru bibliotecile mari 859.09 (Eminescu, M). C.Z. pentru bibliotecile mici 8.R.09 (Eminescu, M)

Întreprinderea Poligrafică „Informația", str. Brezoianu nr. 23–25. București, R.P.R., comanda nr. 2163.

17

Scanned with OKEN Scanner